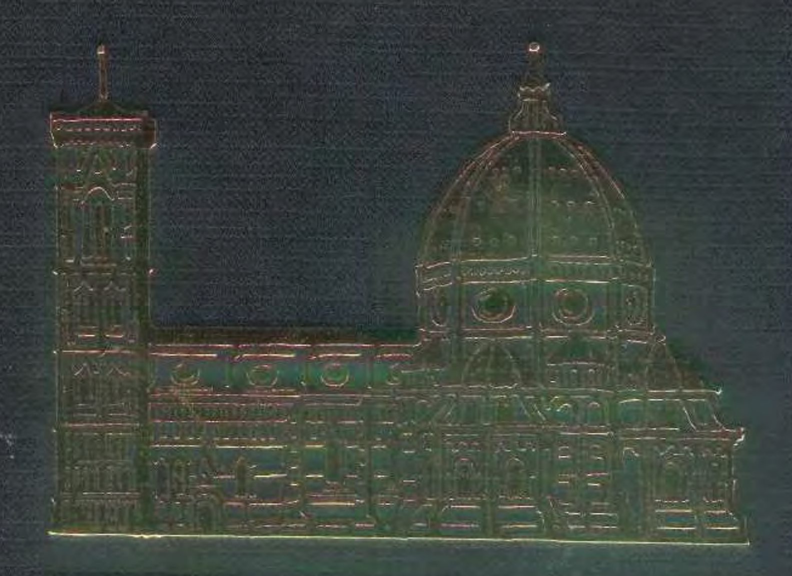
ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

для детей

ИСКУССТВО





УДК 087.5:7.03(031) ББК 85я2 Э68

Все вышедшие тома «Энциклопедии для детей» рекомендованы ***Управлением развития*** *общего среднего образования Министерства образования Российской Федерации как дополнительное пособие для учащихся.*

В 1997 году редакция издательского предприятия «Аванта+» награждена дипломом Всероссийского выставочного центра за составление, художественное оформление, издание «Энциклопедии для детей».

Энциклопедия для детей. Т. 7. **Искусство.** Ч. 1 /Глав. Э68 ред. М.Д. Аксѐнова. — М.: Аванта+, 1997. — 688 с.: ил.

ISBN 5-89501-005-9 (т. 7, ч. 1) ISBN 5-89501-001-6

Первая книга тома «Искусство» предлагает читателям очерк архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства с древнейших времѐн до эпохи Возрождения. Она объединяет тринадцать разделов, посвященных искусству различных стран и пародов. Особое внимание уделено античному, древнерусскому искусству, а также искусству Возрождения в Италии, Нидерландах, Франции и Германии. Статьи, вошедшие в книгу, написаны специалистами из Российской Академии художеств, Московского государственного университета, Государственного музея изобразительных искусств и Центральных научно-реставрационных проектных мастерских.

Том «Искусство» рассчитан на детей среднего и старшего школьного возраста, их родителей и преподавателей, а также на всех, кто считает себя любителем искусства.

УДК 087.5:7.03(031) ББК 85я2

ISBN 5-89501-005-9 (т. 7, ч. 1) ISBN 5-89501-001-6

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ ДЛЯ ДЕТЕЙ
Т. 7. ИСКУССТВО
Ч. 1. Архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство с древнейших времѐн до эпохи Возрождения
Совет директоров
М. Аксѐнова Г. Храмов
Главный редактор
М. Аксѐнова
Ответственные редакторы тома
Н. Майсурян Д. Володихин
Научные редакторы тома
Н. Масалин Д. Володихин
В. Скопин
Художественный редактор
Е. Дукельская
Старшие редакторы
Ю. Евдокимова О. Еремеева
Редакторы
Н. Мистрюкова Т. Новицкая
Старший корректор
С. Суставова
Корректор
Е. Фѐдорова
Ассистенты художественного редактора
А. Пущина М. Радина
В. Шевченко
Научный консультант
С. Буланов
Начальник отдела набора
М. Кудрявцева
Набор
Т. Балашова О. Демидова Т. Поповская Ф. Тахирова Е. Терѐхина О. Шевченко
Изготовление оригинал-макета
А. Володарский К. Иванов
С. Тамарин Л. Харченко
Директор по производству
И. Кошелев
Техническая группа
Л. Клименко Т. Любцова
В. Телевный
Секретари-референты
Н. Моисеева
Т. Храмова
Художники
Е. Дукельская
А. Евдокимов
Е. Евдокимова

А. Ермаков
Д. Жаров
А. Краснов
И. Максимова
О. Пархаев М. Саморезов
Ф. Сухинин В. Челак Ю. Юров
Фотографы
А. Амелин Ю. Любцов И. Пискарѐв
В. Цоффка
Авторы фотоматериалов
С. Буланов
Д. Володихин С. Тамарин
Фотоматериалы предоставлены
Архивом искусства и истории. Берлин (Archiv für Kunst und Geschichte. Berlin); архивом BAVARIA. Мюнхен (Bavaria Bildagentur GmbH. München); Институтом истории материальной культуры (Санкт-Петербург).
Суперобложка
В. Челак
Шмуцтитулы
Е. Дукельская
«Аванта+» благодарит за помощь в подготовке издания Отдел рукописей Государственного исторического музея; издательство Alinea (Мюнхен). «Аванта+» благодарит Венчурный Акционерный Банк за помощь, оказанную в период создания издательства и плодотворное сотрудничество в настоящее время.

УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!

«Аванта+» осуществляет почтовую доставку «Энциклопедии для детей» по России. Мы будем рады оказать Вам услугу, выполнив Ваш заказ на приобретение книг. Если Вы заказываете книги почтой, мы сохраняем Ваш адрес. Это значит, что мы впредь будем оповещать Вас о выходе всех новых томов «Энциклопедии для детей». Вы можете заказать любые из вышедших в свет томов. Вам гарантируется получение любого тома в любое время. Запросы об условиях почтовой доставки книг, а также свои замечания и пожелания издательству направляйте по адресу: 123022, Москва, а/я 73, «Клуб „Аванта"». Наш неизменный принцип — надѐжность и постоянство, и это уже оценили читатели из разных уголков России.

В серии «Энциклопедия для детей» вышли в свет тома:
«Всемирная история»,
«Биология»,
«География»,
«Геология»,
«История России» (части 1, 2 и 3),
«Религии мира» (части 1 и 2),
«Искусство» (часть 1).
Планируются в 1997 — начале 1998 г.:
«Астрономия»,
«Язык и речь»,
«Русская литература».
Далее планируется выпуск томов:
«Всемирная литература»,
«Математика», «Техника»,
«Искусство» (части 2 и 3), «Химия», «Физика», «Страны и народы», «Общество», «Человек».

Напоминаем, что подписка на многотомную «Энциклопедию для детей» даст Вам возможность получать вновь выходящие и ранее выпущенные тома серии по льготным ценам. Подписка на любые тома «Энциклопедии для детей» продолжается.
Телефоны для справок: (095) 259-2305, 259-5412; (812) 325-2397, 183-5296.
Уважаемые покупатели! «Аванта+» несѐт ответственность за содержание и качество полиграфического исполнения томов серии «Энциклопедия для детей». Проверяйте наличие товарных знаков издательского предприятия «Аванта+» на титульных листах томов.
«Аванта+»



Энциклопедия для детей. Том 7. Искусство. Ч. 1. Архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство с древнейших времѐн до эпохи Возрождения. Книга издаѐтся в суперобложке.
Изд. лиц. № 064927 от 16.01.97. Подписано в печать 25.06.97. Формат 84x108/16. Бумага мелованная. Гарнитура Гарамон. Печать офсетная. Усл. печ. л. 70,56+1,68 вкл. Тираж 100 000 экз.
«Аванта+». 117526, Москва, Ленинский пр-т, дом 144, корп. 3.
Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии Мондрук Графише Бетриб GmbH, Гютерслоу, Германия.

К ЧИТАТЕЛЮ

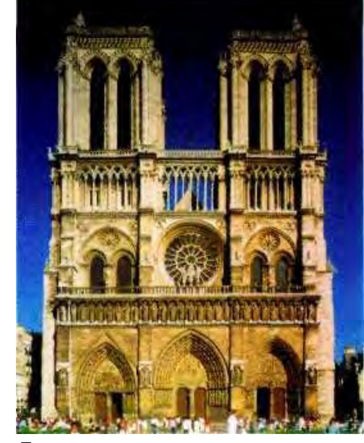
Человек соприкасается с искусством каждый день. И, как правило, не в музеях. С самого рождения и на протяжении всей жизни люди погружены в искусство.

Здание гостиницы, вокзала, магазина, интерьер квартиры, одежда и ювелирные украшения **могут** быть произведениями искусства. Но могут и не быть. Далеко не каждую картину, статую, песню или фарфоровый сервиз считают шедеврами. Как отличить произведения искусства от ремесленных поделок? Не существует рецепта, где было бы точно изложено, что и в каких пропорциях нужно соединить, чтобы получилось произведение искусства. Однако можно развивать свою способность чувствовать и ценить прекрасное, которую мы часто называем вкусом.

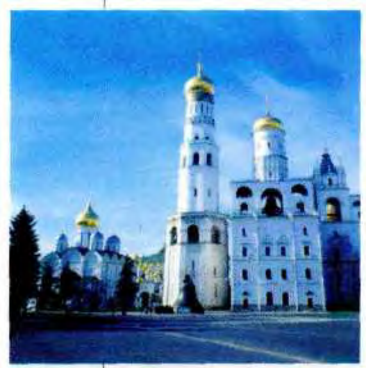
Что такое искусство? Почему оно имеет такую магическую власть над человеком? Почему люди едут за тысячи километров, чтобы своими
глазами увидеть великие произведения мирового искусства: дворцы, мозаики, картины? Почему художники создают свои творения, даже если кажется, что они никому не нужны? Почему они готовы рисковать своим благополучием, чтобы воплотить свой замысел?

Искусство нередко называют источником наслаждения. Из столетия в столетие миллионы людей наслаждаются изображениями прекрасных человеческих тел на полотнах Рафаэля. Но изображение Христа, распятого и страдающего, не предназначено для наслаждения, а ведь этот сюжет является общим для тысяч живописцев на протяжении многих веков...

Часто говорят, что искусство отражает жизнь. Конечно, это во многом верно: нередко точность, узнаваемость того, что изображает художник, поразительна. Но вряд ли простое отражение жизни, её









копирование, вызывало бы столь сильный интерес к искусству и восхищение им. Да и как «отражает жизнь», например, искусство средневековой каллиграфии или кружево каменных орнаментов на стенах средневековых мечетей?
Можно говорить об отражении искусством жизни в более широком смысле. На произведения искусства накладывает отпечаток место и время их создания. Греческая амфора, фрагмент фрески или статуя, превратившись в музейный экспонат, не теряют своей красоты, но часто «замолкают», будучи вырванными из среды, в которой они были созданы. Вполне естественно восхищаться тонкостью линий и богатством цветовой гаммы фресок в средневековых христианских храмах. Однако смысл их становится понятным, только если посмотреть на фрески глазами тех, для кого они были написаны. Росписи христианских церквей — это своеобразная «Библия для неграмотных»: тот, кто не умел прочесть Священное писание христиан, мог видеть его содержание на стенах и столпах храма. Как почти все произведения средневековой европейской живописи, фрески являются частью христианского восприятия мира и непонятны вне связи с ним.
В очерках, посвящѐнных отдельным памятникам искусства, рассказывается, почему они появились именно в это время и в этом месте. История их возникновения иногда позволяет посмотреть на памятники искусства совершенно по-новому. Варвары-готы, завоевав земли, принадлежавшие Римской империи, были восхищены архитектурой и искусством поверженной державы. В VI в. они попытались воспроизвести постройки римлян с высоким куполом, когда возводили памятник-мавзолей знаменитому королю Теодориху. Однако секрет конструкции купола был утрачен. Отчаявшись сравняться в архитектурном искусстве с великими мастерами Рима, строители мавзолея нашли поистине «варварское» решение проблемы. Они более не пытались построить купол, а просто вытесали его из колоссальной цельной каменной глыбы...
Искусство — форма познания мира. Но методы искусства совершенно не похожи на научные. Кинофильм сжимает целую человеческую жизнь до двухчасового действия. Русский иконописец утончает и удлиняет до крайности человеческое тело, чтобы показать, насколько святые и ангелы далеки от земного мира и близки миру небесному. Именно такая «неправильность» позволяет зрителю сосредоточиться на главном, рассмотреть то, чего в повседневной жизни он просто порой не замечает. И иногда происходит чудо: искусство изменяет человека. Он задумывается над тем, что казалось ему неважным, начинает по-другому оценивать поступки людей и свои собственные, принимает иной образ действий. Весь смысл его жизни может стать совершенно другим. Творчество способно преобразить не только зрителя, но и самого творца. Так, работа над картиной «Ночной дозор» совершенно изменила личность Рембрандта и придала зрелость его художественной манере. Может быть, это и есть главное предназначение искусства: позволить человеку познать и изменить самого себя.
Есть множество ответов на вопрос, что такое искусство, но каждый из них показывает лишь одну из граней истины.
Каждое истинное произведение искусства является глубоко индивидуальным, уникальным. Прежде чем принять конкретную форму, художественный образ развивается, вынашивается в замыслах автора. Всѐ то, что пережито, осмыслено творцом, его понимание мира и духовные ценности проявляются в произведении искусства.
Подлинный художник способен выразить то, что другие лишь смутно чувствуют. Лучшие памятники искусства можно рассматривать часами, находя всѐ новые грани совершенства. Настоящие ценители ис-

кусства советуют идти в музей не для того, чтобы за два часа «пробежать» по всем залам, а посвятить это время одному-единственному шедевру, постигая, как сказал Николай Гумилѐв, «все оттенки смысла», вложенные творцом в произведение. В этой книге представлены самые известные

памятники мирового искусства — всѐ самое яркое, самое лучшее, что создано человечеством за несколько тысячелетий: картины, статуи, иконы, храмы...

Обычно виды искусства подразделяют на *пространственные* и *временные.* К пространственным видам искусства относятся архитектура, декоративно-прикладное и изобразительное искусство (скульптура, живопись, графика). Этим видам искусства посвящены первые две книги тома «Искусство» в «Энциклопедии для детей». К временным, разворачивающимся во времени, относятся музыка, театр, танец, кино и телевидение — они станут темой третьей книги. В число временных искусств иногда включают и литературу; в «Энциклопедии для детей» ей посвящен отдельный том.

Весной 1997 года издательство «Аванта+» отпраздновало свой пятилетний юбилей. И эта книга (первая часть тома «Искусство») тоже юбилейная, десятая по счѐту в серии «Энциклопедия для детей».

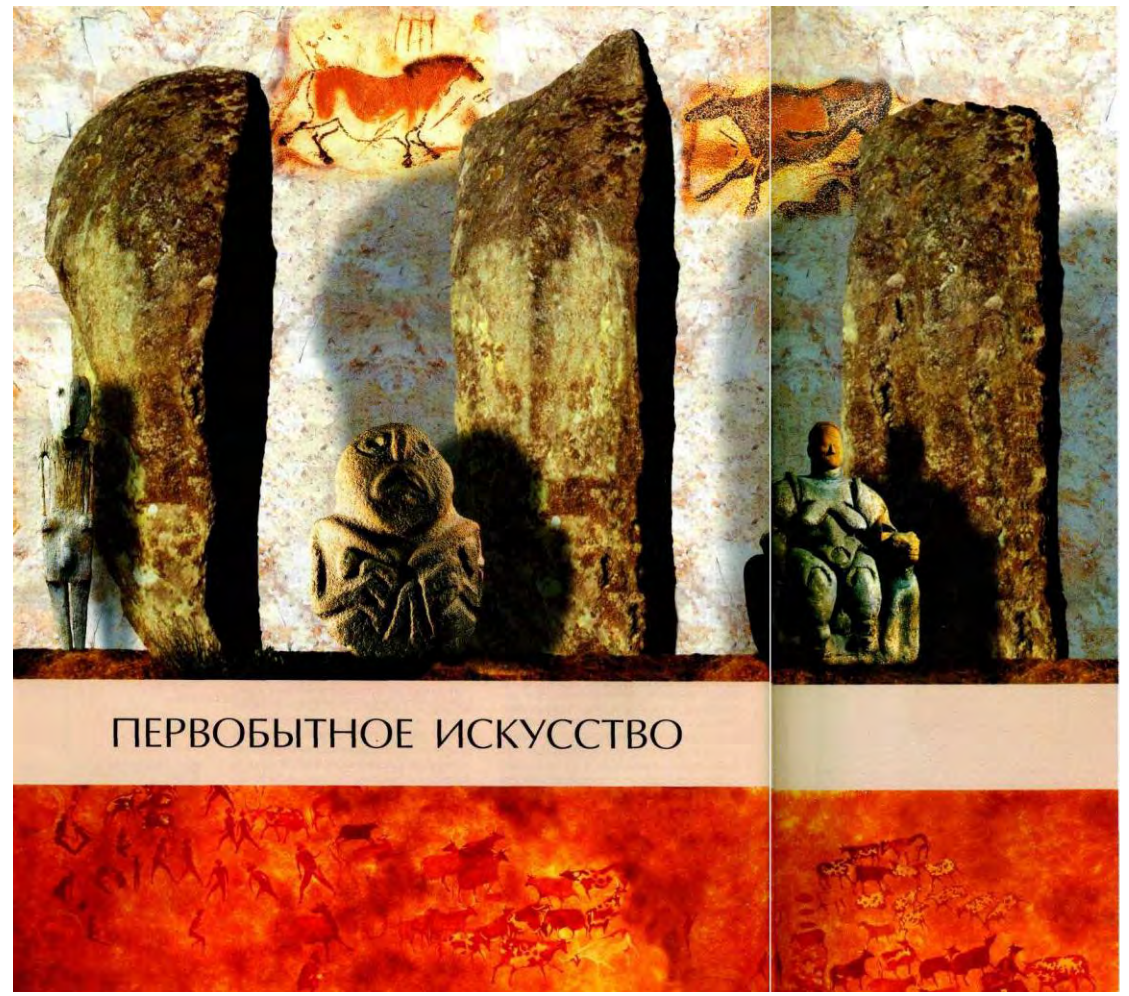
Выпуская том «Искусство», мы хотим пожелать нашему читателю войти в парадоксальный и притягательный мир искусства, за/думаться о тайне красоты, почувствовать в себе самом стремление к творчеству.



Счастливое мгновение: главный редактор Мария Аксѐнова подписывает том в печать.



Создание юбилейной, десятой книги «Энциклопедии для детей». Редакторы за работой.



ИСКУССТВО ЭПОХИ ПАЛЕОЛИТА
ИСКУССТВО ЭПОХИ МЕЗОЛИТА
ИСКУССТВО ЭПОХИ НЕОЛИТА

Первобытное (или, иначе, *примитивное)* искусство территориально охватывает все континенты, кроме Антарктиды, а по времени — всю эпоху существования человека, сохранившись у некоторых народностей, живущих в отдалѐнных уголках планеты, до наших дней. Обращение первобытных людей к новому для них виду деятельности — искусству — одно из величайших событий в истории человечества. Первобытное искусство отразило первые представления человека об окружающем мире, благодаря ему сохранялись и передавались знания и навыки, происходило общение людей друг с другом. В духовной культуре первобытного мира искусство стало играть такую же универсальную роль, какую заострѐнный камень выполнял в трудовой деятельности.

Что натолкнуло человека на мысль изображать те или иные предметы? Как знать, стала ли раскраска тела первым шагом к созданию изображений, или человек угадал знакомый силуэт животного в случайном очертании камня и, обтесав его, придал большее сходство? А может быть, тень животного или человека послужила основой рисунка, а отпечаток руки или ступни предшествует скульптуре? Определѐнного ответа на эти вопросы нет. Древние люди могли прийти к идее изображать предметы не одним, а многими путями.

До недавнего времени учѐные придерживались двух противоположных взглядов на историю первобытного искусства. Одни специалисты считали древнейшими пещерную натуралистическую живопись и скульптуру, другие — схематические знаки и геометрические фигуры. Сейчас большинство исследователей высказывают мнение, что и те и другие формы появились приблизительно в

одно время. Например, к числу самых древних изображений на стенах пещер эпохи палеолита относятся и оттиски руки человека, и беспорядочные переплетения волнистых линий, продавленных в сырой глине пальцами той же руки.



Медведь.
Остатки глиняной скульптуры.
Палеолит.
Пещера Монтеспан.
Франция.

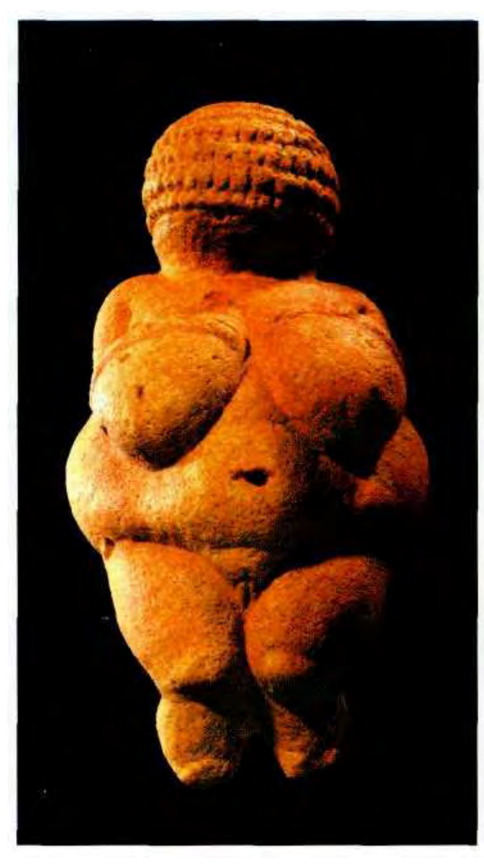
В пещере Моптеспан на территории Франции археологи нашли статую глиняного медведя со следами ударов копьѐм. Вероятно, первобытные люди связывали животных с их изображениями: они верили, что, «убив» их, обеспечат себе успех в предстоящей охоте. В подобных находках прослеживается связь между древнейшими религиозными верованиями и художественной деятельностью.



ИСКУССТВО ЭПОХИ ПАЛЕОЛИТА

Первые произведения первобытного искусства созданы около тридцати тысяч лет назад, в конце эпохи *палеолита,* или древнего *каменного века.*

Самыми древними скульптурными изображениями на сегодняшний день являются так называемые «палеолитические венеры» — примитивные женские фигурки. Они ещѐ очень далеки от реального сходства с человеческим телом. Всем им присущи некоторые общие черты: увеличенные бѐдра, живот и груди, отсутствие ступней ног. Первобытных скульпторов не интересовали даже черты лица. Их задача заключалась не в том, чтобы воспроизвести конкретную натуру, а в том, чтобы создать некий обобщѐнный образ женщины-матери, символ
плодородия и хранительницы очага. Мужские изображения в эпоху палеолита очень редки. Помимо женщин изображали животных: лошадей, коз, северных оленей и др. Почти вся палеолитическая скульптура выполнена из камня или кости.
В истории пещерной живописи эпохи палеолита специалисты выделяют несколько периодов. В глубокой древности (примерно с XXX тысячелетия до н. э.) первобытные художники заполняли поверхность Внутри контура рисунка чѐрной или красной краской.
Позднее (примерно с XVIII и по XV тысячелетие до н. э.) первобытные мастера стали больше внимания уделять деталям: косыми параллельными штрихами они изображали шерсть, научились пользоваться дополнительными цветами (различными оттенками жѐлтой и красной краски), чтобы нарисовать пятна на шкурах быков, лошадей и бизонов. Линия контура также изменилась: она стала то ярче, то темнее, отмечая светлые и теневые части фигуры, складки кожи и густую шерсть (например, гривы лошадей, массивные загривки бизонов), передавая таким образом объѐм. В некоторых случаях контуры или наиболее выразительные детали древние художники подчѐркивали вырезанной линией.
В XII тысячелетии до н. э. пещерное искусство достигло своего расцвета. Живопись того времени передавала объѐм, перспективу, цвет и пропорции фигур, движение. Тогда же были созданы громадные живописные «полотна», покрывшие своды глубоких пещер.
В 1868 г. в Испании, в провинции Сантандер, была открыта пещера Альтамира, вход в которую до того был засыпан обвалом. Почти десять лет спустя испанский археолог Марселино Саугуола, занимавшийся раскопками в этой пещере, обнаружил первобытные изображения на еѐ стенах и потолке. Альтамира стала первой из многих десятков подобных пещер, найденных позднее на территории Франции и Испании: Ла Мут, Ла Мадлен, Труа Фрер,



Венера из Виллендорфа. Палеолит.
Естественно-исторический музей, Вена.

*Каменный век — древнейший период в истории человечества (начался свыше 2 млн. лет назад, продолжался до VI тысячелетия до и. э.), когда орудия и оружие изготовлялись из камня; делится на палеолит, мезолит и неолит.



Зубр. Пещерная живопись. Палеолит. Пещера Альтамира. Испания.

Фон де Гом и др. Сейчас благодаря целенаправленным поискам только во Франции известно около ста пещер с изображениями первобытного времени.

Выдающееся открытие было сделано совершенно случайно в сентябре 1940 г. Пещеру Ласко во Франции, которая стала ещѐ более знаменитой, чем Альтамира, обнаружили четыре мальчика, которые, играя, забрались в яму, открывшуюся под корнями упавшего после бури дерева. Живопись пещеры Ласко — изображения быков, диких лошадей, северных оленей, бизонов, баранов, медведей и других животных — самое совершенное художественное произведение из тех, которые были созданы человеком в эпоху палеолита. Наиболее эффектны изображения лошадей, например маленьких тѐмных низкорослых степных лошадок, напоминающих пони. Интересна также расположенная над ними чѐткая объѐмная фигура коровы, приготовившейся к прыжку через изгородь или яму-ловушку. Эта пещера превращена теперь в прекрасно оборудованный музей.



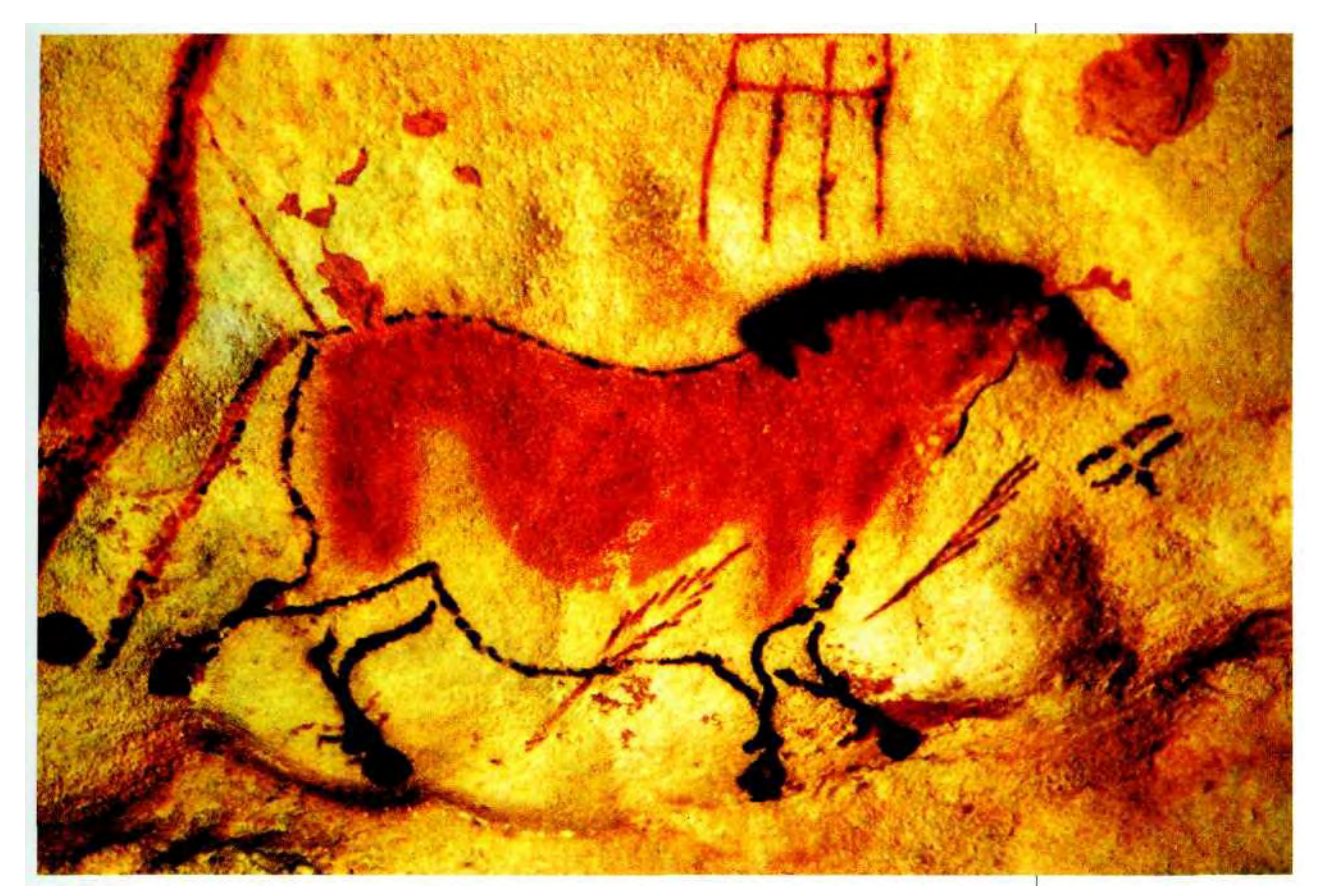
Лошадь и олени.
Пещерная живопись.
Палеолит.
Пещера Ласко.
Франция.



Бык. Пещерная живопись. Палеолит.
Пещера Ласко. Франция.



Зубры. Пещерная живопись. Палеолит. Пещера Ласко. Франция.



Лошадь. Пещерная живопись. Палеолит



Олени. Пещерная живопись. Палеолит.

В дальнейшем пещерные изображения утратили живость, объѐмность; усилилась стилизация (обобщение и схематизация предметов). В последний период реалистические изображения отсутствуют

совсем. Палеолитическая живопись как бы возвратилась к тому, с чего начиналась: на стенах пещер появились беспорядочные переплетения линий, ряды точек, неясные схематические знаки.

ИСКУССТВО ЭПОХИ МЕЗОЛИТА

В эпоху *мезолита,* или среднего *каменного века* (XII—VIII тысячелетия до н. э.), изменились климатические условия на планете. Одни животные, на которых охотились, исчезли; им на смену пришли другие. Стало развиваться рыболовство. Люди создали новые виды орудий труда, оружия (лук и стрелы), приручили собаку. Все эти перемены, безусловно, оказали влияние на сознание первобытного человека, что отразилось и в искусстве.

Об этом свидетельствуют, например, наскальные рисунки в прибрежных горных районах Восточной Испании, между городами Барселона и Валенсия. Прежде в центре внимания древнего художника были животные, на которых он охотился, теперь — фигуры людей, изображѐнные в стремительном движении. Если пещерные палеолитические рисунки представляли отдельные, не связанные между собой фигуры, то в наскальной живописи мезолита начинают преобладать многофигурные композиции и сцепы, которые живо воспроизводят различные эпизоды из жизни охотников того времени. Кроме различных оттенков красной краски применяли чѐрную и изредка белую, а стойким связующим веществом служили яичный белок, кровь и, возможно, мѐд.

Центральное место в наскальной живописи занимали сцены охоты, в которых охотники и животные связаны энергично разворачивающимся действием.



Стрелок из лука. Наскальная живопись. Ущелье Вальторта. Испания.

Охотники идут по следу или преследуют добычу, на бегу посылая в неѐ град стрел, наносят последний смертельный удар или удирают от разъярѐнного раненого животного. Тогда же появились изображения драматических эпизодов военных столкновений между племенами. В некоторых случаях речь идѐт, видимо, даже о казни: на первом плане — фигура лежащего человека, пронзѐнного стрелами, на втором — тесный ряд стрелков, поднявших вверх луки. Изображения женщин встречаются редко: они, как правило, статичны и безжизненны. На смену большим живописным произведениям пришли малые. Зато поражают детальность композиций и количество персонажей: иногда это сотни изображений человека и животных. Человеческие фигуры очень условны, они скорее являются символами, которые служат для того, чтобы изображать массовые сце-ны. Первобытный художник освободил фигуры от всего, с его точки зрения второстепенного, что меша-

ло бы передавать и воспринимать сложные позы, действие, саму суть происходящего. Человек для него — это прежде всего воплощѐнное движение.

ИСКУССТВО ЭПОХИ НЕОЛИТА

Таяние ледников в *неолите, или* новом *каменном веке* (5000—3000 гг. до н. э.), привело в движение народы, начавшие заселять новые пространства. Усилилась межплеменная борьба за обладание наиболее благоприятными охотничьими угодьями, за захват новых земель. В эпоху неолита человеку угрожала худшая из опасностей — другой человек! Новые поселения возникали на островах в излучинах рек, на небольших холмах, т. с. в местах, защищѐнных от внезапного нападения. Наскальная живопись в эпоху неолита становится всѐ более схематичной и условной: изображения лишь слегка напоминают человека или животное. Это явление характерно для разных районов земного шара. Таковы, например, найденные на территории Норвегии наскальные рисунки оленей, медведей, китов и тюленей, достигающие восьми метров в длину.



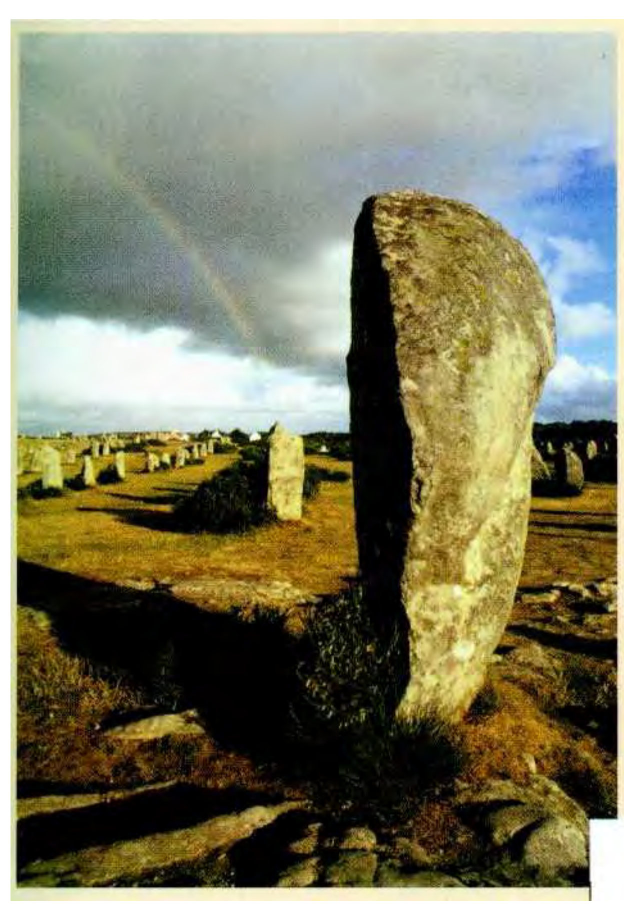
Стадо скота у деревни. Наскальная живопись. II тысячелетие до н. э. Горное плато Тассилин-Аджер. Сахара.

Наскальное искусство существовало во всех частях света, но нигде оно не было так широко распространено, как в Африке. Вырезанные, выбитые на скалах и написанные красками изображения обнаружены на огромных
пространствах — от Мавритании до Эфиопии и от Гибралтара до мыса Доброй Надежды. В отличие от европейского искусства африканская наскальная живопись не является исключительно доисторической. Еѐ развитие можно проследить
приблизительно от VIII—VI тысячелетий до и. э. вплоть до наших дней. Первые наскальные изображения были обнаружены в 1847—1850 гг. в Северной Африке и пустыне Сахаре (Тассилин-Аджер, Тибести, Феццана и др.)


Стоунхендж. II тысячелетие до н. э. Солсбери. Англия.


Стоунхендж. Реконструкция.

Помимо схематизма они отличаются небрежностью исполнения. Наряду со стилизованными рисунками людей и животных встречаются разнообразные геометрические фигуры (круги, прямоугольники, ромбы и спирали и т. д.), изображения оружия (топоры и кинжалы) и средств передвижения (лодки и корабли). Воспроизведение живой природы отходит на второй план. Первобытное искусство сыграло важную роль в истории и культуре древнейшего человечества. Научившись создавать изображения (скульптурные, графические, живо-

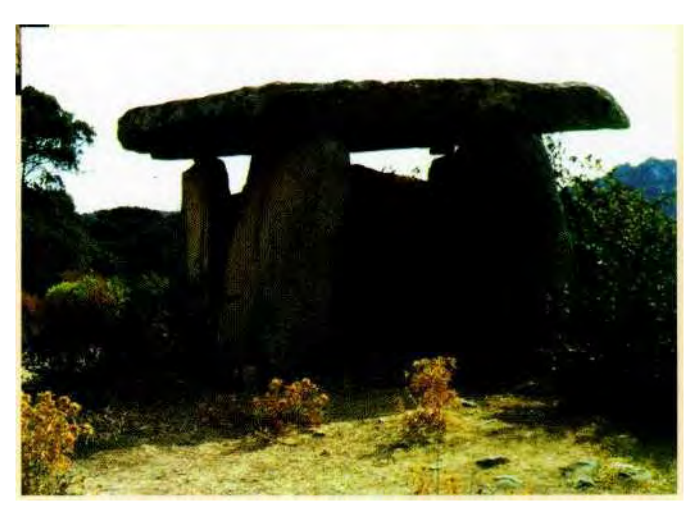


Менгиры. Неолит. Бретань. Франция.

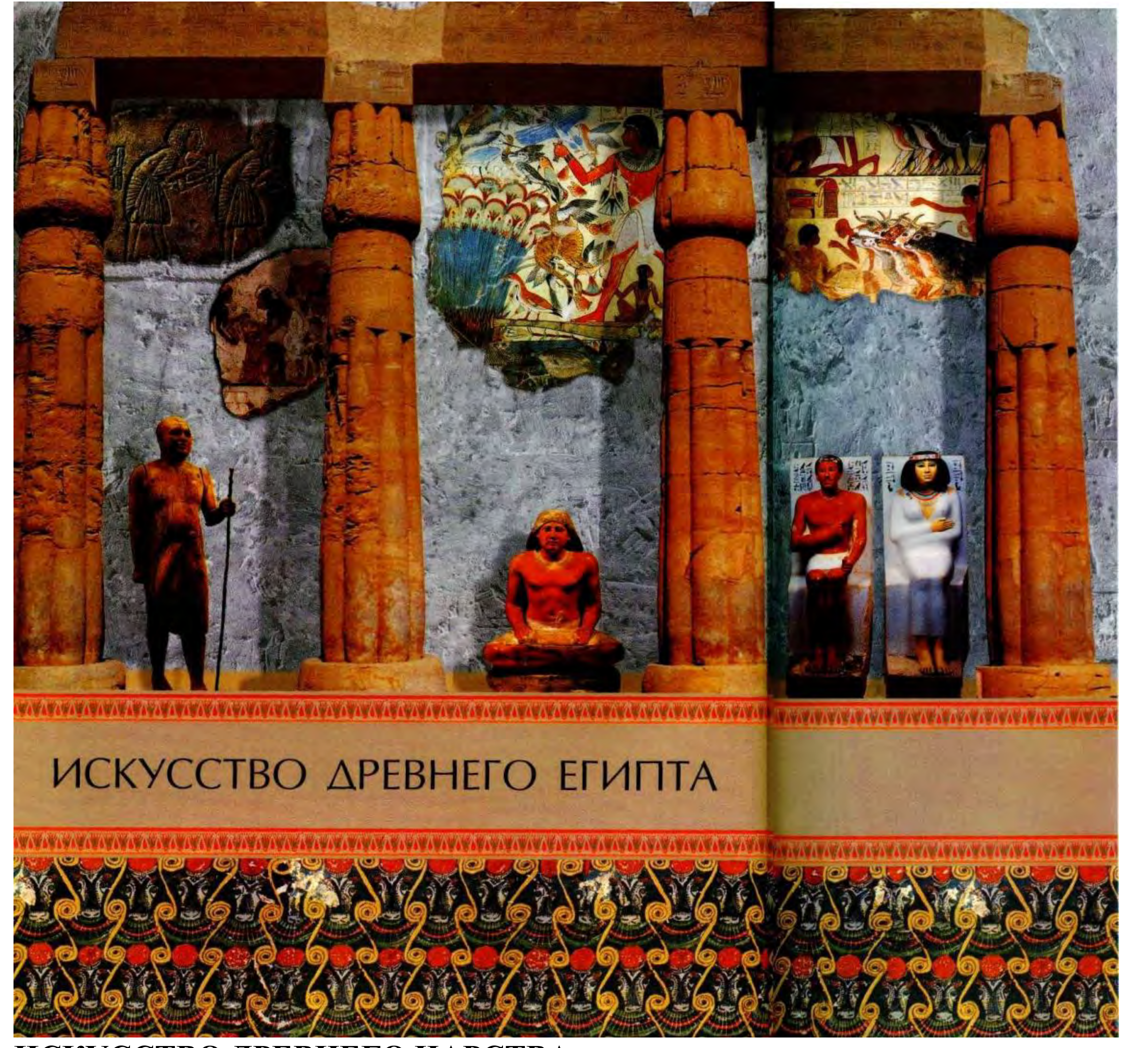
МЕГАЛИТЫ

В III—II тысячелетиях до н. э. появились сооружения из огромных каменных глыб — *мегалиты* (от *греч.* «мегас» — «большой» и «литос» — «камень»). К мегалитическим сооружениям относятся *менгиры* — вертикально стоящие камни высотой более двух метров; *дольмены* — несколько врытых в землю камней, перекрытых каменной плитой; *кромлехи* — сложные постройки в виде круговых оград диаметром до ста метров из огромных каменных глыб. Мегалиты были широко распространены: они найдены в Западной Европе, Северной Африке, на Кавказе и в других районах земного шара. В одной только Франции их обнаружено около четырѐх тысяч. Назначение этих сооружений неизвестно.

Самое знаменитое из них — кромлех Стоунхендж (II тысячелетие до н. э.), недалеко от города Солсбери в Англии. Стоунхенлж построен из ста двадцати каменных глыб весом до семи тонн каждая, а в диаметре составляет тридцать метров. Любопытно, что горы Преселли в Южном Уэльсе, откуда, как предполагалось, доставляли строительный материал для этого сооружения, находятся в двухстах восьмидесяти километрах от Стоунхенджа. Однако современные геологи считают, что каменные глыбы попали в окрестности Стоунхенджа с ледниками из разных мест.


Дольмен. Неолит. Корсика. Франция.
писные), человек приобрѐл некоторую власть над временем. Воображение человека воплотилось в новой
форме бытия — художественной, развитие которой прослеживается историей искусства.





ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ЦАРСТВА
ПИРАМИДЫ И БОЛЬШОЙ СФИНКС
СКУЛЬПТУРА В ХРАМАХ И ПОГРЕБЕНИЯХ
ИСКУССТВО СРЕДНЕГО ЦАРСТВА
ИСКУССТВО НОВОГО ЦАРСТВА
ФИВЫ
ХРАМ В ДЕЙР ЭЛЬ-БАХРИ
ХРАМЫ ЛУКСОРА И КАРНАКА
АМАРНСКИЙ ПЕРИОД
АБУ-СИМБЕЛ

С незапамятных времен древнеегипетская цивилизация привлекала внимание человечества. В V в. до н. э. древнегреческий историк Геродот посетил Египет и оставил подробное его описание. Для греков Египет — страна чудес, колыбель мудрости, родина самых древних богов. Само слово «Египет» («загадка», «тайна») греческого происхождения, египтяне же называли свою страну Кемет, что означает «чѐрная земля». В III в. до н. э. египетский жрец Манефон написал на греческом языке «Историю Египта», в которой выделил периоды Древнего, Среднего и Нового царств, а также перечислил тридцать одну династию фараонов.

Древний Египет, как никакая другая цивилизация древности, создаѐт впечатление вечности и редкой целостности. Географическое положение страны — узкая плодородная долина могучей африканской реки Нила, теснимая с запада и востока песками пустынь, — ограничивало мир древних египтян. Их

цивилизация тысячелетиями существовала и развивалась по своим законам, редко подвергаясь внешним вторжениям, которые выпали на долю других стран и народов Древнего мира.

Природа Египта — просторы неба и земли, огненный диск солнца, огромная, медленно текущая река, горы с плоскими вершинами, пальмовые рощи, заросли папируса и цветы лотоса — дарила искусству мотивы и формы, служила источником вдохновения.

Существование Египта зависело от разливов Нила, приносивших на поля плодородный ил: если они запаздывали, стране грозили неурожай и голод. А потому неудивительно, что египтяне внимательно следили за разливами реки. Их наблюдения легли в основу древнеегипетского календаря. Чтобы земля давала высокие урожаи, её нужно было орошать, и это повлияло на развитие строительного искусства и точных наук. Чѐткая организация государственного управления стала возможной благодаря созданию иероглифической письменности.

Все жители Древнего Египта подчинялись неограниченной власти фараона *(греч.* «фарао», от *егип.* «пер-о» — «большой дом») — так традиционно называли местных властителей. Фараон был обожествлѐн при жизни и носил титул «сына Солнца». Его существование подчинялось сложным церемониалам, пышность которых возрастала по мере того, как Египет расширял свои владения. Фараон объявлял войну, заключал мир, принимал иностранных послов, получал богатые дары и сам раздавал награды.

В духовной и практической жизни древнеегипетского общества главную роль играла религия. Древние египтяне обожествляли силы природы, растения, зверей, птиц и поклонялись множеству богов. Нил почитался как бог Хапи, податель влаги и урожая. Вселенную египтяне представляли как соединение Нила небесного, где плывѐт в лодке солнечный бог Ра, и Нила подземного, по которому Ра возвращается, одолев силы зла и тьмы в образе змея Апопа. Осирис — бог плодородия, умирающей и воскресающей природы, считался четвѐртым мифическим царѐм Египта. Он счастливо правил страной со своей сестрой и супругой Исидой — богиней плодородия, воды и



СУД БОГА ОСИРИСА

Почитание бога Осириса как вершителя человеческой судьбы в загробном мире, покровителя и богатых, и бедных отразилось в многочисленных изображениях божества. Его представляли то в

виде мумии, сквозь которую прорастают стебли злаков, то в виде восседающего на троне владыки загробного царства. На голове Осириса высокая корона фараона, его ноги спелѐнаты, как у мумии, в скрещѐнных на груди руках он держит жезл и плеть — символы власти. Как бога растительности, Осириса изображали в короне из стеблей папируса сидящим среди деревьев или оплетѐнным виноградной лозой. Тело и лицо его, как правило, были окрашены в зелѐный цвет.

Долгий путь умершего к престолу Осириса подробно описан в религиозных текстах «Книги мѐртвых» (XVI—XI вв. до н. э.) — сборнике текстов, молитв, заклинаний, магических формул, гимнов. Книга должна была помогать умершему преодолевать препятствия на его пути в загробное царство бога Осириса и к райским полям вечного блаженства Иару. Вместе с мумией «Книгу мѐртвых» клали в саркофаг. Осирис вершит суд в Великом Чертоге Двух Истин. Умершего сопровождают Анубис, бог бальзамирования (его изображали в виде чѐрного шакала или собаки, чаще с человеческим телом и головой шакала), боги Гор и Тот, богиня Исида и павиан (священное животное, посвящѐнное Тоту). Усопший произносит «Исповедь отрицания» («не убивал», «не чинил людям зла», «не воровал»...). Перед сидящим на троне Осирисом совершается ритуал *психостасии* (от *греч.* «психе» — «душа», «статис» — «неподвижный», «стоящий»): сердце умершего взвешивают. (По представлениям египтян, сердце — вместилище разума.) На одной чаше весов лежит сердце, вынутое Анубисом, на другой — страусовое перо богини истины Маат. Если равновесие весов нарушится, значит, сердце покойного отягчено грехами, и тогда его пожирает охраняющее весы чудовище Амт с головой крокодила и туловищем гиппопотама. Непременный участник психостасии — бог мудрости Тот. Во время суда он обычно стоит справа от весов, записывая результаты взвешивания. Миф об Осирисе и Исиде получил широкое распространение в греко-римском мире; о богине писали многие античные авторы. К изображению Исиды, которая кормит грудью лежащего на еѐ руках маленького Гора, восходит иконография Богоматери с Младенцем.



Бог Осирис.



«Книга мѐртвых». Фрагменты.

24

ветра. Бог Осирис научил людей возделывать землю, сажать сады, строить города, выпекать хлеб. После того как Осирис передал богу Гору, своему сыну, царский престол, он удалился в царство мѐртвых, став владыкой, а также судьѐй в загробном мире.

Важнейшее место в религии Древнего Египта занимал заупокойный культ. Египтяне верили, что жизнь человека продолжается и после физической смерти, но при условии, если его тело остаѐтся нетленным. Так возник обычай мумифицировать тела умерших, т. е. подвергать их специальной обработке, благодаря которой они сохраняются очень долго. По представлениям древних египтян, человек наделѐн несколькими душами. Одна из них обитала в статус умершего. Такую статую помещали в гробницу — архитектурное сооружение, размеры и пышность убранства которого зависели от знатности покойного. Изображения, которыми украшали погребения, должны

ДРЕВНЕЕГИПЕТСКАЯ ПИСЬМЕННОСТЬ

Создателем письменности древние египтяне считали бога Тота. Как бог Луны, Тот являлся наместником Ра; как бог времени — разделил время на дни и месяцы, вѐл летосчисление и писал летописи; как бог мудрости — создал письменность и счѐт, которым учил людей. Он автор священных книг, покровитель учѐных, писцов, архивов, библиотек. Тота обычно изображали в виде человека с головой ибиса.

Основу древнеегипетской письменности составляли иероглифы (от *греч.* «хиерос» — «священный» и «глифе» — «вырезанное») — рисунки-значки, каждый из которых соответствовал слову или понятию. Иероглифические надписи включали в росписи и рельефы. Однако главный писчий материал изготовляли из папируса — тропического водного растения, похожего на тростник. Из срезанных стеблей папируса выделяли сердцевину, расчленяли еѐ на тонкие длинные полосы, выкладывали их в два слоя — вдоль и поперѐк, смачивали нильской водой, выравнивали, уплотняли ударами деревянного молотка и лощили инструментом из слоновой кости. Полученный лист при складывании не мялся на сгибах и в развѐрнутом виде вновь становился гладким. Листы соединяли в свитки длиной до сорока метров. На них писали справа налево тонкой тростниковой палочкой. Красной краской начинали новый абзац (отсюда и произошло выражение «красная строка»), а весь остальной текст был чѐрного цвета.

В эпоху Нового царства на свитках появились цветные рисунки, как, например, в «Книге мѐртвых». Художник изобразил рай загробной жизни Иару — это плодородные поля; по полноводным каналам там плавают лодки; на берегах высятся финиковые и кокосовые пальмы; а злаки вырастают выше человеческого роста.

Расшифровать древнеегипетскую письменность, долгое время хранившую свои тайны, удалось в 1822 г. французскому египтологу Жану Франсуа Шампольо'ну (1790—1832). Помогла ему в этом надпись на Розеттском камне (названном так по месту находки близ города Розетта в дельте Нила),

сделанная около 186 г. до н. э. египетским царѐм Птолемеем V на трѐх языках, в том числе и на греческом.



Принадлежности для письма.

25

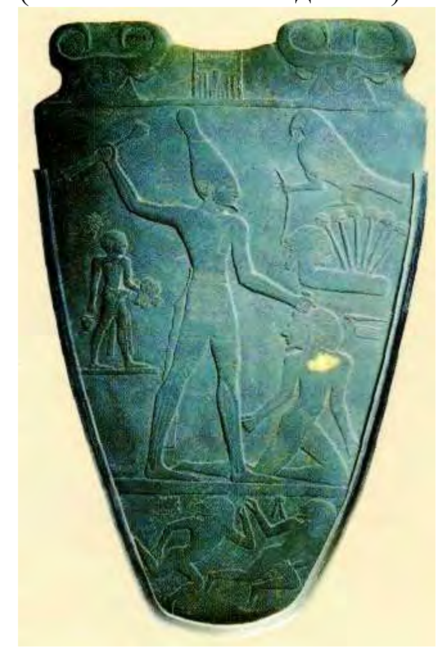
были обеспечить душе умершего человека возможность пользоваться всеми благами, окружавшими его при жизни.

Именно религия определила особенности древнеегипетского искусства: таинственное, сокровенное, оно было обращено не столько к миру живых, сколько к царству мѐртвых. Спрятанные в гробницах произведения искусства не предназначались для осмотра. Они, как верили их создатели, обладали особой магической силой, помогали усопшему в его путешествии в мир вечности. Не случайно у самих египтян слово «художник» имело значение «творящий жизнь».

Долгие годы имена древнеегипетских мастеров оставались неизвестными. Между тем зодчие, скульпторы и живописцы занимали высокое положение в обществе. Они гордились деяниями своих рук, совершенством знаний. В искусстве Древнего Египта впервые появились многие классические архитектурные формы (пирамида, обелиск, колонна), новые виды скульптуры и живописи. Египтяне достигли высочайшего мастерства в обработке различных материалов. При главенствующей роли архитектуры все виды искусств образовали в Древнем Египте великолепное гармоничное единство.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ЦАРСТВА

По преданию, первый фараон I династии Менее (около III тысячелетия до н. э.), объединивший Верхний и Нижний Египет, основал на правом берегу Нила город Мемфис. В эпоху Древнего царства (XXVIII—XXIII вв. до н. э.)



Стела фараона Нармера. Около 3000 г. до н. э. Египетский музей, Каир.

Стела фараона Нармера, которого некоторые исследователи отождествляют с мифическим Менесом, — небольшая вертикальная плита высотой шестьдесят четыре сантиметра. Рельефы и надписи на обеих сторонах стелы повествуют о победе Верхнего Египта над Нижним и объединении их в одно царство.

26

Мемфис стал главным религиозным и художественным центром страны. Древнее царство — эпоху создания письменности, религиозных и светских законов, основных принципов художественного творчества — можно считать подлинно золотым веком египетского искусства.

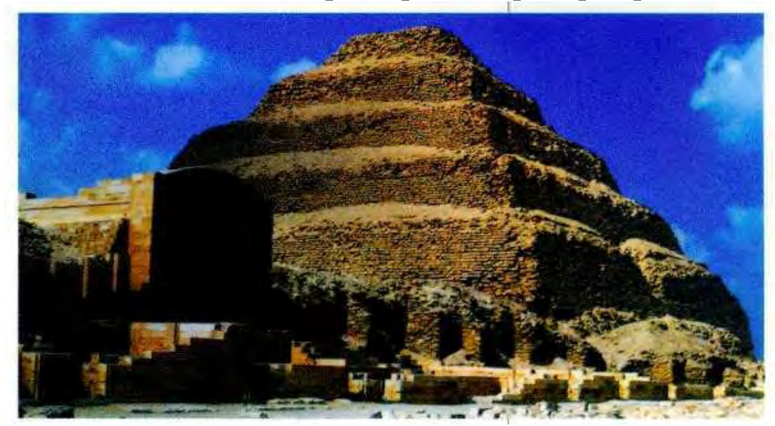
ПИРАМИДЫ
И БОЛЬШОЙ СФИНКС

Пирамида выдающегося военачальника и основателя III династии фараона Джосера (XXVIII в. до н. э.) — первый гигантский архитектурный памятник Древнего Египта. Она находится в Саккаре, на южной окраине Мемфиса, и является центром погребального ансамбля. Сложенная из белых известняковых блоков ступенчатая пирамида высотой шестьдесят метров воздвигнута зодчим Имхотепом, который изобрѐл способ кладки из тѐсаного камня. Египтяне обожествили архитектора и почитали его как сына бога Птаха — создателя Вселенной, покровителя искусств и ремѐсел.

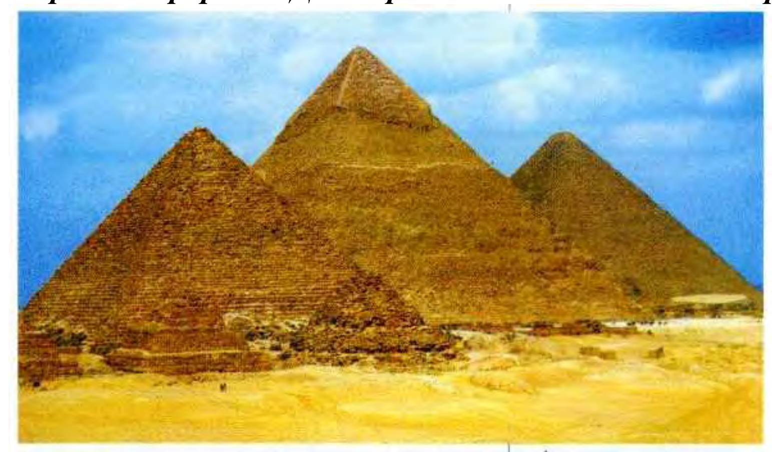
В конструкции пирамиды Джосера, которую обычно называют «матерью египетских пирамид», отражены три основных принципа возведения подобных сооружений — гигантские размеры, пирамидальная форма, использование именно камня как строительного материала. Эти особенности позднее получили развитие в пирамидах фараонов IV династии.

На западном берегу Нила (ныне в Гизе, около Каира) возвышаются грандиозные пирамиды фараонов IV династии: Хуфу (греки называли его Хеопсом), Хафра *(греч.* Хефрен), Менкаура *{греч.* Микерин). Пирамиды были когда-то облицованы гладко отполированными плитами белого известняка (частично они сохранились на вершине пирамиды Хефрена). Основание пирамид имеет форму квадрата, а гладкие грани образуют равнобедренные треугольники. Величайшая из них — пирамида Хеопса — построена в XXVII is. до н. э. Еѐ создатель — племянник фараона Хемиун. Пирамида (высотой около ста сорока семи метров, со стороной основания двести тридцать три метра) сложена

из блоков золотистого известняка весом от двух с половиной до тридцати тонн. Они удерживаются на месте силой собственной тяжести. Необъяснима даже в наше время та невероятная точность, с которой каменные блоки обрабатывались и ставились один на другой. Зазоры между ними не превышают полмиллиметра. На северной стороне пирамиды Хеопса неприметный вход ведѐт в тесный, а затем более просторный коридор. Пройдя по ним, можно попасть в маленькую,



Пирамида фараона Джосера. XXVIII в. до н. э. Саккара.



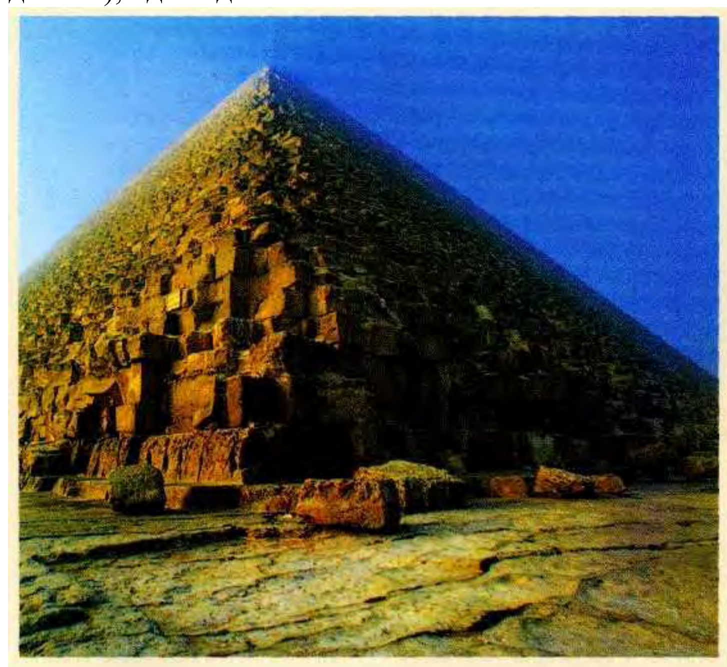
Пирамиды фараонов Хеопса, Хефрена и Микерина. XXVII в. до н. э. Гиза.

тщательно скрытую в глубине пирамиды погребальную камеру с гранитным, давно опустошѐнным саркофагом фараона. По вентиляционной системе в камеру поступал сухой воздух пустыни, который способствовал сохранению мумии фараона.

Древние греки считали пирамиды первым из семи чудес света. Архитектурные памятники последующих эпох, в том числе крупнейший христианский храм Европы — собор Святого Петра в Риме, кажутся карликами рядом с пирамидой Хеопса, основание которой в два раза превосходит по ширине Красную площадь в Москве.

Все сведения, факты, цифры, домыслы отступают на второй план при непосредственной встрече с пирамидами. Один из спутников Наполеона в его египетском походе 1798—1799 гг. французский учѐный Франсуа Жомар записал: «...когда вы подойдѐте к подошве великой пирамиды, вас охватывает глубокое и сильное волнение, чувство потрясения и подавленности, вызываемые величием и простотой форм, контрастом между человеком и колоссальным творением рук его; глаз не может его охватить, мысль с трудом может объять его...».

Пирамиды в Гизе, как и в Саккаре, составляли центр огромного погребального ансамбля --с поминальными храмами фараона и маленькими пирамидами царских родственников и приближѐнных, которые и после смерти правителя должны были находиться рядом с ним. В архитектурный ансамбль входит знаменитый лежащий Большой сфинкс длиной пятьдесят семь и высотой двадцать метров — вырубленное в основной своей части из скалы изображение льва с человеческим лицом. Уже в глубокой древности сфинкса засыпали пески. Молодой царевич, будущий фараон Тутмос IV (XV в. до н. э.), однажды

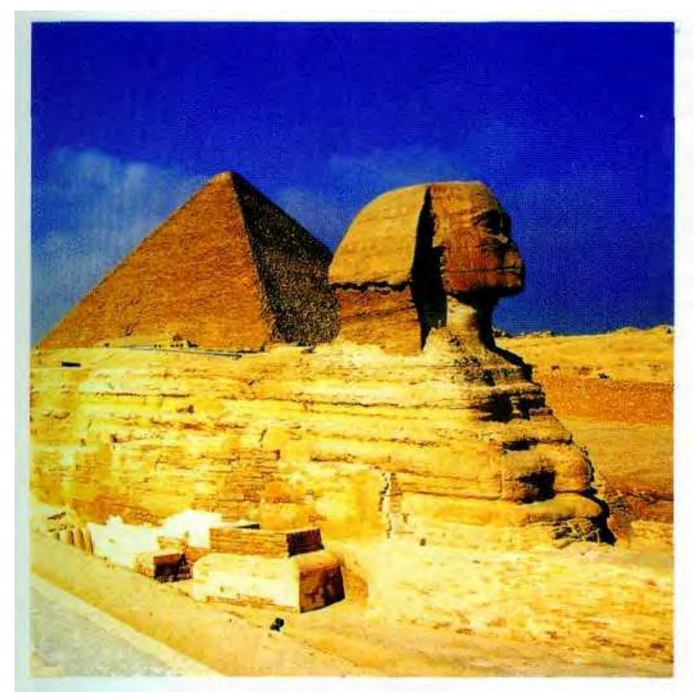
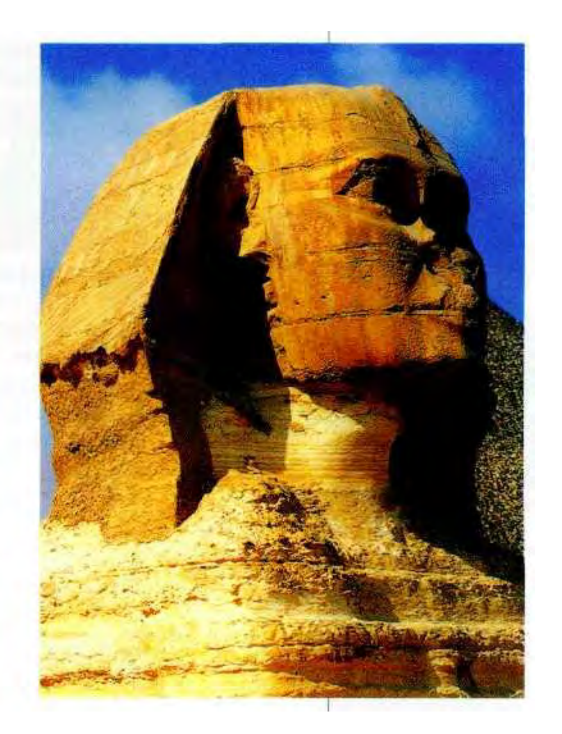


Пирамида фараона Хеопса. XXVII в. до н. э. Гиза.



Пирамида Хеопса (разрез).

Древнегреческий историк Геродот писал, что Хеопс «приказал всем египтянам работать на него. Одним было приказано перетаскивать к Нилу камни, выломанные в карьерах Арабских гор; другие должны были нагружать их на суда для перевозки через реку и тащить их к Ливийским горам. На стройке постоянно находились сто тысяч рабочих, которые сменялись каждые три месяца. Они уже потратили десять лет на прокладку дороги, по которой перетаскивали камни, но это ещѐ было ничто по сравнению со строительством самой пирамиды... Сама пирамида потребовала двадцать лет работы...». Строили пирамиды не рабы, как это принято считать, а крестьяне, которые во время разливов Нила были свободны от полевых работ.

Большой сфинкс. XXVII в. до н. э. Гиза.

после охоты в пустыне задремал в его тени и услышал голос каменного исполина, просившего освободить его от тяжести песка. Став фараоном, Тутмос IV исполнил эту просьбу и приказал украсить сфинкса плитой с рельефом и надписью, повествующей об этом событии. Плита существует и поныне.

Судя по описаниям и гравюрам европейских художников, в начале XIX столетия снова были видны только голова и плечи сфинкса. Его лицо, обезображенное солдатами наполеоновской армии, лишилось носа (величина которого достигала роста среднего человека). После того как вновь произвели раскопки, открылись могучее львиное тело и вытянутые вперѐд когтистые лапы сфинкса. Его широкое скуластое лицо (некогда окрашенное в красный цвет), возможно имеющее портретное сходство с фараоном Хефреном. непроницаемо и строго, глаза обращены на восток. Арабы называли Большого сфинкса Отцом Ужаса, но это изваяние, издавна манившее к себе людей, вызывает скорее ощущение спокойной силы, а не страха.

СКУЛЬПТУРА В ХРАМАХ И ПОГРЕБЕНИЯХ

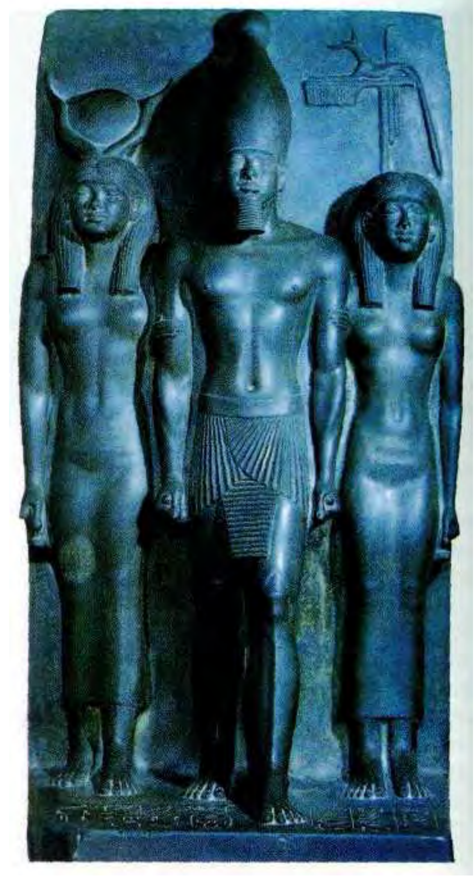
В искусстве Древнего царства огромную роль играла скульптура. Египетские статуи исполнялись согласно *канону (греч.* «норма», «правило») — строгим законам, которым подчинялось изобразительное искусство. Они представляли собой фигуры, стоящие с выдвинутой вперѐд ногой либо сидящие на троне с прижатыми к груди или лежащими на коленях руками и сомкнутыми ногами. Помещѐнные в поминальные храмы и гробницы, статуи олицетворяли собой умерших и являлись вместилищем их душ, а потому отличались портретным сходством с ними. Каждая скульптура высекалась из прямоугольного блока камня по заранее прочерченной разметке и затем тщательно отделывалась в деталях.

Образы, созданные в придворных мастерских Мемфиса, обращены, как и всѐ древнеегипетское искусство, к вечности, поэтому из них изгонялось всѐ случайное, суетное, второстепенное. Все скульптуры

объединял художественный канон: спокойствие, симметрия и равновесие величественных и застывших поз, однообразие жестов, бесстрастность лиц. В то же время они удивительно жизненны. Каждый портрет эпохи Древнего царства уникален. В портретных изображениях фараонов

скульпторы воплотили стремление к значительному, совершенному. Существовало несколько видов канонического изображения фараона: идущего — с вытянутой вперѐд ногой; спокойно сидящего на троне — его руки лежат на коленях; усопшего — в облике бога Осириса со скрещенными на груди руками, которые держат символы власти — жезл и плеть. Атрибутами фараона *были* также *клафт* — полосатый платок с концами, спускающимися на плечи; *немее* — головная повязка; короны —- белая, в форме кегли (символ Верхнего Египта), и цилиндрическая красная, с высоким закруглѐнным выступом сзади (символ Нижнего Египта). Иногда одна корона возлагалась поверх другой. На повязке в середине лба укреплялся *урей* — изображение священной кобры, хранительницы царской власти на земле и небе. Непарадный головной убор, *хепреш,* имел вид синего шлема. В облике властелина портретное сходство должно было обязательно сочетаться с торжественной монументальностью и величием. Примером тому может служить статуя фараона Хефрена (XXVII в. до н. э.), охраняемого богом-соколом Гором (в заупокойном храме в Гизе).

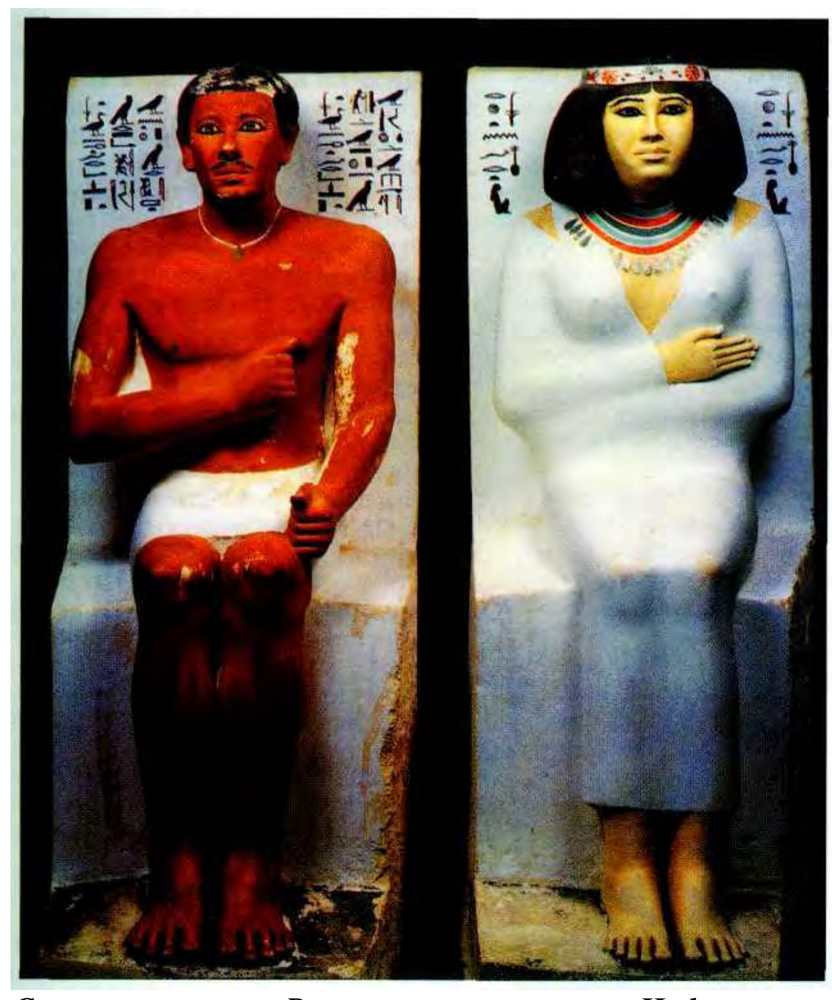
Деревянная статуя вельможи Каапера (середина III тысячелетия до н. э.) — дородного степенного пожилого египтянина с посохом в руке — так поразила нашедших еѐ при раскопках рабочих сходством с их сельским старостой, что за ней навсегда сохранилось это название. Как живой, сидит с поджатыми ногами писец Каи (середина III тысячелетия до н. э.), на коленях он держит развѐрнутый свиток папируса. Внешне сдержанный, но внутренне напряжѐнный, он словно ловит каждое слово своего властелина. В парных статуях царевича Рахотепа и его супруги Нофрет (первая половина III тысячелетия до н. э.), восседающих на тронах, передано состояние наивной чистоты, доверчивого приобщения к таинству вечной жизни. По традиции статуя Рахотепа окрашена в красновато-коричневый цвет, а статуя Нофрет — в светло-жѐлтый. Царевна изображена в белой облегающей одежде и в коротком чѐрном парике, на шее у неѐ разноцветное ожерелье. У молодой женщины плотная фигура, еѐ округлое, несколько тяжеловатое лицо, выразительные глаза подкупают непосредственной жизненностью.



Статуи фараона Микерина, богини Хатор и богини — покровительницы нома (области) из заупокойного храма в Гизе. XXVII в. до н. э. Египетский музей, Каир.



Статуя фараона Хефрена из заупокойного храма в Гизе. XXVII в. до н. э. Египетский музей, Каир.



Статуи царевича Рахотепа и его супруги Нофрет из гробницы в Медуме. Первая половина III тысячелетия до н. э. Египетский музей, Каир.



Статуя вельможи Каапера (Сельский староста) из гробницы Каапера в Саккаре. Середина III тысячелетия до и. э. Египетский музей, Каир.



Статуя писца Каи из гробницы в Саккаре. Середина III тысячелетия до н. э. Лувр, Париж.

31

КЛАДБИЩЕ СВЯЩЕННЫХ БЫКОВ

В Древнем Египте мумифицировали и хоронили в гробницах не только людей, но и священных животных. Среди них одни были помельче — мангусты (которых египтяне называли «фараоновыми

крысами»), кошки, павианы, ибисы; другие гораздо крупнее — крокодилы и быки. Особенно почитался бог плодородия в облике быка Аписа. Его изображали на рельефах и саркофагах, между рогов у него помешали солнечный диск.
Стать Аписом мог бык, обладавший множеством известных жрецам примет: масти (всегда чѐрной), особой формы рогов и др. Смерть священного быка и избрание нового всенародно отмечали торжественными церемониями. Быков мумифицировали, клали в саркофаги, которые помешали в Серапеум — пещерный комплекс в Саккаре, который с течением времени поглотили пески.
Кладбище священных быков в Саккаре открыл в 1857 г. французский археолог-самоучка Огюст Фердинан Марие'т (1821 — 1881). Посетителя Саккары кладбище Аписов словно возвращает в далѐкое прошлое: тонут во мраке длинные коридоры, по сторонам которых метра на два ниже их уровня расположены квадратные ниши; в центре каждой — колоссальный, «нечеловеческий» по размерам массивный саркофаг из чѐрного, серого или розового гранита. Крышки с иероглифами и изображениями достигают веса в несколько десятков тонн. Путѐм тщательного изучения остатков надписей, датированных по годам правления фараонов, Мариет сумел восстановить историю Серапеума, включающего в себя шестьдесят пять гробниц, относящихся к XV—IV столетиям до н. э.



рельеф из гробницы Мерерука в Саккаре. XXVIII в. до н. э. Египетский музей, Каир.

Сидящий на троне зодчий Хемиун (XXVIII в. до н. э.), построивший великую пирамиду Хеопса, — тучный мужчина с оплывшим телом и властным, холодным, надменным выражением лица. Его облик отмечен несомненной интеллектуальной незаурядностью.
При выполнении рельефов (скульптурных изображений на плоскости) и настенных росписей использовался традиционный приѐм плоскостного расположения фигуры: еѐ ноги и лицо изображались в профиль, глаз в фас, а плечи и нижняя часть туловища — в трѐхчетвертном развороте. Скульпторы пытались таким образом показать персонаж с разных сторон, совместив наиболее выигрышные точки обзора. В создании рельефов участвовало несколько мастеров. Сначала опытный художник намечал общую композицию на стене, которую завершали в деталях его помощники. Затем резчики переводили рисунок в рельеф; на последнем этапе его раскрашивали плотными густыми красками. В изображении главную роль играла линия, а не цвет. На одном из рельефов представлен зодчий Хесира (XXVIII в. до н. э.). Стройная мускулистая фигура с широким разворотом плеч, гордый орлиный профиль говорят о его внутренней силе.
Наряду с плоским, почти не выступающим над поверхностью стены рельефом возник, а позже широко распространился так называемый углублѐнный рельеф: врезанное изображение заполнялось краской, и появлялся цветной силуэт.
Рельефы развѐртывались один над другим; каждый представлял собой повествовательный ряд. Фигуры располагались вереницами -в схожих позах, с одинаковыми жестами; на светлом фоне чѐтко

выделялись кирпично-красные тела мужчин и жѐлтые — женщин. Изображались сельские работы, труд ремесленников, охота, рыбная ловля, процессии носителей даров, погребальные шествия, загробные пиршества, строительство лодок, игры детей и многие другие сцены.

«Владелец» гробницы как бы наблюдал за всем происходящим.

Фараон, вельможа или хозяин поместья всегда изображались более крупными по сравнению с их окружением. В рельефе гробницы Мерерука (XXVIII в. до н. э.) огромная фигура вельможи расположена, согласно традиции, близ входа в гробницу; у его ноги стоит изящная Херватетхет, которая едва достигает колена супруга. Сильные мира сего выглядят торжественно и величественно даже в сценах, полных опасности и азарта, как, например, в сцене охоты на гиппопотама (гробница Ти, XXVIII в. до и. э.).

Окружающий человека мир живых существ и предметов передан достоверно и узнаваемо: разнообразные звери, птицы, рыбы, орудия труда и музыкальные инструменты, одежда, украшения. В символических атрибутах фараона и богов угадываются их реальные прообразы: в урее (эмблеме власти) — вставшая на хвост египетская кобра, в скарабее (солнечном талисмане) -африканский навозный жук. Эти образы навеяны самой природой.

ИСКУССТВО СРЕДНЕГО ЦАРСТВА

В последние века III тысячелетия до н. э. мощное централизованное государство, ослабленное войнами и грандиозным строительством, распалось. В эпоху Среднего царства (XXI—XVIII вв. до н. э.) политический центр страны переместился в город Фивы. Здесь почитался местный бог солнца Амон, позднее отождествлѐнный с древним богом Ра.

В этот период возросла самостоятельность отдельных областей (номов) и их правителей (номархов), что привело к расцвету местных художественных школ. Присвоив себе некоторые привилегии фараонов и добившись почти полной независимости, номархи строили свои усыпальницы в собственных владениях, а не у подножия царской пирамиды. Сами пирамиды стали гораздо меньше, неприметнее. Возводимые из кирпича с прокладкой из щебня и песка между стенами, они быстро разрушались.

Вырубленные в скалах гробницы номархов, сохранившиеся около современного селения Бени-Гасан, постепенно превратились в сокровищницы произведений искусства. Росписи преобладают здесь над рельефами; это объясняется тем, что для исполнения последних не годился мягкий скальный известняк.



Сбор плодов. Роспись из гробницы номарха Хнумхотепа в Бени-Гасане. XX в. до н. э.

К наиболее известным произведениям этого времени относятся изображения сцен рыбной ловли и охоты в нильских зарослях (гробница
33



Удод. Роспись из гробницы номарха Хнумхотепа в Бени-Гасане. XX в. до н. э.

номарха Хнумхотепа, конец XX в. до н. э). Рыбу ловят острогой, на птиц охотятся с бумерангом и сетью. Дикая кошка прячется на прогнувшемся под её тяжестью стебле цветущего папируса, нарядная стая ярких птиц укрывается в ажурной листве акации, среди них красавец удод, оранжевый, с чѐрно-белыми крыльями.

В гробницах обнаружено множество деревянных статуэток, составляющих иногда целые группы, — слуг, пахарей, прачек, пастухов, воинов, лодочников. Похожие на детские игрушки, они наивны и привлекательны.

С середины эпохи Среднего царства в храмах начали воздвигать статуи фараонов, предназначенные для всеобщего обозрения. Это потребовало большего внимания к воссозданию характерных портрет-

ЗАГАДОЧНЫЙ ЛАБИРИНТ

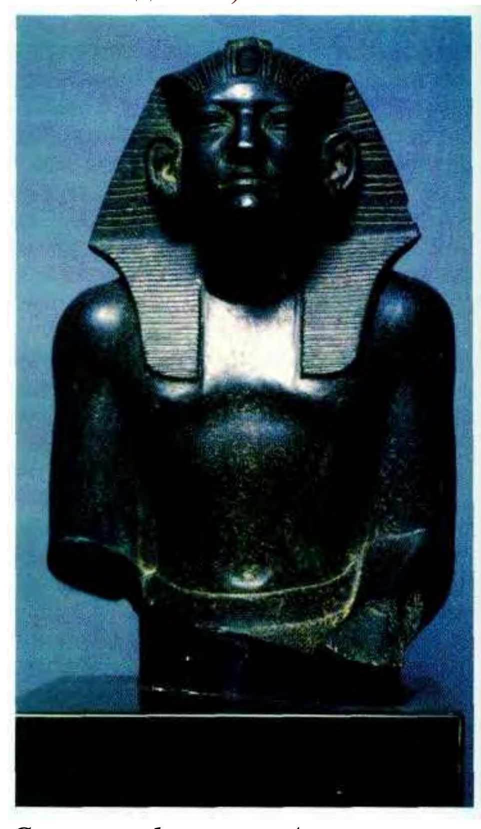
В Фаюмском оазисе фараон Аменемхет III воздвиг колоссальное (площадью семьдесят две тысячи квадратных метров), окружѐнное колоннадой здание с множеством помещений — залов, молелен, коридоров, кладовых. Греки и римляне называли его Лабиринтом (от Лабира — так греки произносили тронное имя фараона Аменемхета). На протяжении веков у многих народов мира это слово стало обозначать обширное здание со множеством сложных ходов, настолько запутанных, что в них легко заблудиться.

Исполинское сооружение производило ошеломляющее впечатление, о чем рассказывали историки Геродот, Страбон, Диодор Сицилийский. Наружные помещения, «превосходящие дела рук человеческих», как вспоминал Геродот, «мы видели сами, ходили по палатам», тогда как о подземных могли судить только по рассказам сторожей: туда посетителей не пускали, так как там помешались «гробницы царей, соорудивших Лабиринт, и гробницы священных крокодилов».

Страбон, посетивший Лабиринт пять веков спустя после Геродота, отмечал, что здание имеет чрезвычайно сложную планировку и выйти из него невозможно без помощи проводника. В Лабиринте якобы собирались все жрецы и жрицы Египта для решения важных дел. Диодора Сицилийского Лабиринт восхитил не столько объѐмом проделанных работ, сколько «неподражаемым искусством» их выполнения.

Назначение этой прославленной с древних времѐн постройки тем не менее точно не установлено. Исследователи склонны считать её заупокойным храмом Аменемхета III, так как к Лабиринту

примыкала почти исчезнувшая кирпичная пирамида фараона и изображавшие его статуи (XIX столетие до н. э.).



Статуя фараона Аменемхета III. XIX в. до н. э. Государственный музей изобразительных искусств, Москва.

ных черт, в том числе и возрастных изменений. На изображениях Сенусерта III и Аменемхета III (XIX в. до н. э.) резкие крупные черты лица, складки на щеках придают им суровое, почти скорбное выражение.

При Сенусерте III наступил расцвет придворного ювелирного искусства. Его великолепные образцы обнаружены в погребении дочери фараона, Ситхатор. В прямоугольном ларце для драгоценностей из эбенового дерева, инкрустированном слоновой костью и розовым сердоликом, лежали бронзовое, украшенное золотом зеркало, сосуды для благовоний из обсидиана и золота,
блюдечко из серебра. Головной убор царевны в виде золотого обруча с изображением священной кобры (уреем), еѐ пояс из золотых раковин — лишь малая часть ювелирных изделий, созданных в ту эпоху. К числу самых изысканных относятся *пекторали.* На них часто встречаются изображения *жука-скарабея* (символа солнца и воскресения из мѐртвых) и разных божеств. Пектораль Сенусерта III, вырезанная из листового золота и украшенная бирюзой, лазуритом и сердоликом, — самая гармоничная среди многих подобных произведений искусства Древнего Египта, дошедших до наших дней.



Ювелирные изделия:
1 — ожерелье;
2 — пектораль;
3 — кольцо;
4 — подвеска со скарабеем.

*Пектораль — нагрудное украшение в виде прямоугольной, слегка скошенной вверх пластины, которую клали на грудь умершему; пектораль была одним из обязательных предметов заупокойного культа.

ИСКУССТВО НОВОГО ЦАРСТВА

Нашествие азиатских племѐн — гиксосов (на языке древних египтян их название означало «чужеземные правители») — около 1700 г. до н. э. на полтора столетия повергло страну в пучину бедствий. Вместе с гиксосами в долине Нила появились лошади и колесницы, которых с тех пор стали изображать на египетских рельефах и в настенных росписях.

Изгнание гиксосов в середине XVI в. до и. э. положило начало эпохе Нового царства (XVI—XI вв. до н. э.) и возрождению египетской государственности. Фараоны XVIII династии установили господство Египта над многими соседними странами. Его возросшее значение заставило государей соседних держав посылать фараону дорогие подарки. В столицу Египта — Фивы — везли драгоценные металлы, самоцветы и слоновую кость из Нубии (территория современных Египта

выше первого порога Нила и Судана), ценную древесину из Финикии (восточное побережье Средиземного моря), благовония, редкие растения из загадочной африканской страны Пунт (по-видимому, территория современного Сомали). В летописях и поэтических гимнах прославлялось могущество государства и его властителей. Вполне естественно, что духу времени отвечали и памятники искусства Нового царства.

ФИВЫ

История Фив восходит к небольшому поселению, известному с глубокой древности и ставшему столицей государства в эпоху Среднего царства. Во времена Нового царства хлынувшие в Египет богатства превратили Фивы в процветающий город, украшенный великолепными храмами и дворцами. Фивы стали также центром почитания бога всего Египта Амона-Ра.

Греки называли древнеегипетскую столицу «стовратные Фивы». Несомненно, это было легендарным преувеличением и означало, по-видимому, поистине огромные размеры города, отличавшие его от собственно греческих Фив, именуемых «семивратными». По тем временам Фивы были действительно большим и густонаселѐнным городом. В Древнем Египте ни один город не мог сравниться с ними по грандиозности и величию архитектурных сооружений. Фивы называли просто Город, как впоследствии Афины, Александрию, Рим, Константинополь.

Фивы расположены на двух берегах Нила, русло которого здесь широко и полноводно. На восточном берегу, там, где вставало солнце, раскинулся многолюдный город живых с прославленными храмовыми ансамблями Ипет Рес и Ипет Сут, дворцами, садами и водоѐмами. Здесь кипела торговля, вдоль реки располагались лавки и мастерские, по набережной мчались колесницы, шли толпы людей, шествовали торжественные процессии. На западном берегу, ближе к реке, в долине высились поминальные храмы фараонов разных династий, а в скалах Ливийского хребта укрывались гробницы царей и знати.

Деление каждого города Древнего Египта великой африканской рекой на две части было традиционным: культ мѐртвых связывался с западом, откуда наступала безжалостная пустыня и где бог солнца Ра спускался в подземный мир. Трудно представить себе, как выглядел на западном берегу Фив город мѐртвых. Ныне здесь господствуют безлюдье, зной и тишина. Из величественных поминальных ансамблей лучше всего сохранились

руины храма царицы Хатшепсут в Дейр эль-Бахри и фараона Рамсеса II (так называемый Рамессеум). В Фивах можно убедиться, что при всех утратах и разрушениях древнеегипетские памятники не исчезли бесследно подобно памятникам других цивилизаций. Фивы на тысячу лет старше знаменитого в Древнем мире города Нового Вавилона, о великолепии которого реально судить уже невозможно. Развалины фиванской архитектуры, с еѐ исполинскими статуями, прекрасными рельефами и росписями, и сейчас захватывают своей необыкновенной красотой. И до сих пор с правого берега Нила каждый вечер в течение тысячелетий можно увидеть феерическое зрелище пламенеющего красками заката, отражаемого бурыми водами реки: бог солнца Ра уходит в царство мѐртвых.

ХРАМ
В ДЕЙР ЭЛЬ-БАХРИ

Величайшими сооружениями эпохи Нового царства стали храмы, или «дома» богов. Один из них — заупокойный храм царицы Хатшепсут (1525—1503 гг. до н. э.), посвящѐнный богине Хатор, в Дейр эль-Бахри в Фивах, на западном берегу Нила (начало XV в. до н. э.). Культ Хатор, дочери бога Ра, богини любви, музыки и танца, глубоко почитался египтянами.

Женщина-фараон Хатшепсут была личностью незаурядной. Захватив власть у пасынка, будущего Тутмоса III, она во время своего царствования не столько воевала, сколько сооружала новые и восстанавливала старые храмы. С еѐ именем связана также далѐкая морская экспедиция в страну

Пунт. Прославлению царицы Хатшепсут служили еѐ многочисленные изваяния. Хрупкая, миниатюрная женщина с характерным очертанием узкого лица, высоким лбом и широко расставленными, удлинѐнными краской глазами всегда изображалась в мужском облике: с

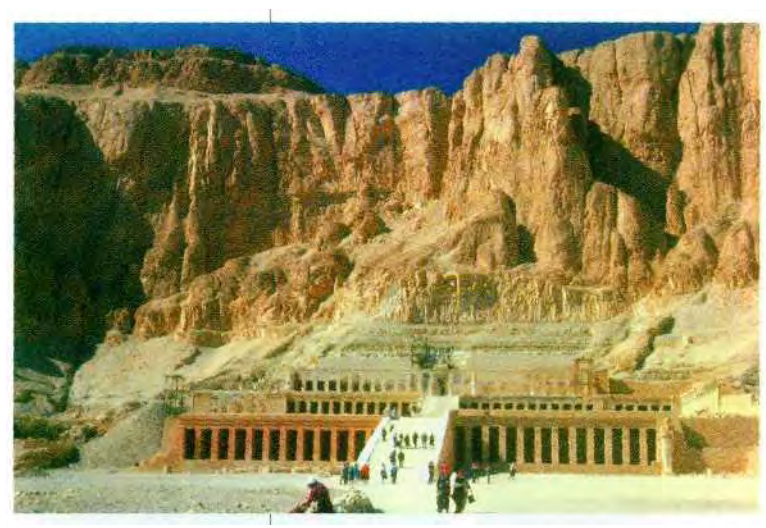


Статуи фараона Аменхотепа III
(Колоссы Мемнона).
XV в. до н. э.
Фивы.



Две гигантские статуи сидящего на троне Аменхотепа III (около 1455—1419 гг. до н. э.) — единственное, что осталось от знаменитого храма и дворца этого выдающегося правителя. Двадцатиметровые исполины со сбитыми лицами и мощными торсами, сложенные из крупных каменных блоков, одиноко возвышаются среди каменистой пустынной равнины на фоне далѐких холмов. Колоссы Мемнона — так стали называть их в I в. н. э, когда одна из статуй, повреждѐнная землетрясением, на восходе солнца начала издавать печальные мелодичные звуки. По представлениям древних греков, таким способом мифический эфиопский царь Мемнон, погибший от руки героя Ахилла, приветствовал свою мать — греческую богиню утренней зари Эос. Феномен «поющей» статуи учѐные объясняют утренними температурными колебаниями воздуха, проникавшего в изломы скульптуры. После реставрации, проведѐнной по приказу римского императора Септимия Севера в начале III в., изваяние умолкло навсегда.

накладной бородкой. Такова была традиция изображения фараонов. Хатшепсут, желая утвердить свою власть над подданными, не привыкшими видеть женщину на троне,



Храм царицы Хатшепсут. Начало XV в. до н. э. Дейр эль-Бахри.



Скульптурная голова царицы Хатшепсут. Начало XV в. до н. э. Египетский музей, Каир.

следовала давно сложившимся правилам. После кончины царицы Тутмос III уничтожил статуи Хатшепсут, еѐ имя в надписях было сбито.

Храм в Дейр эль-Бахри — выдающийся памятник древнеегипетского зодчества — построил архитектор Сенмут, царский фаворит, наделѐнный огромной государственной властью. Храм стоит у подножия круто обрывающихся скал Ливийского плоскогорья, которые не только служат небывалым фоном для архитектуры, но и сливаются с ней в неповторимое целое. Храм расположен на трѐх террасах, соединѐнных пандусами (наклонными площадками) и обрамлѐнных столбами и колоннами. Чтобы посетить храм, нужно было пройти по аллее сфинксов, тянувшейся от берега Нила, и подняться по террасам к святилищу, вырубленному в толще скал. Строгий облик храма разнообразили статуи царицы Хатшепсут в облике Осириса; колонны, на капителях (верхних частях) которых была высечена голова богини Хатор; росписи и раскрашенные рельефы (на многих из которых изображалось путешествие в далѐкую страну Пунт). На просторных террасах располагались водоѐмы, росли деревья.

ХРАМЫ

ЛУКСОРА И КАРНАКА

Наиболее совершенным воплощением культового ансамбля стали знаменитые фиванские храмы Ипет Рес и Ипет Сут, посвященные богу Амону-Ра. Сегодня они известны как храмы в Луксоре и Карнаке. Храмы, принадлежащие к величайшим созданиям древнеегипетского зодчества, строились

начиная с XVI в. до и. э. в течение многих столетий. Они занимали большую площадь и отличались подчѐркнутой монументальностью. *Пилоны* обрамляли входы в храмы. Расположенный вдоль берега Нила храм в Луксоре почти целиком воздвигнут архитектором Аменхотепом Младшим в XVI в. до н. э. и завершѐн уже в XV в. до н. э. Великолепны дворы Луксора, окружѐнные могучими золотистыми колоннами в виде папируса.

В древности Ипет Рес и Ипет Сут *были* соединены трѐхкилометровой аллеей сфинксов, по которой проходили торжественные религиозные процессии. Перед храмом в Карнаке сохранилась часть аллеи из сорока каменных сфинксов — совершенно одинаковых, с телом льва и головой барана (священного животного бога Антона), расположенных на равном расстоянии друг от друга. Аллея сфинксов подходила к первому входу, который был сравнительно невелик и узок. На высоких деревянных мачтах, прикреплѐнных к пилонам, развевались флаги. Вход вѐл в открытый двор, окружѐнный стенами, колоннами и статуями. Через узкий второй вход попадали в *гипостильный* зал.

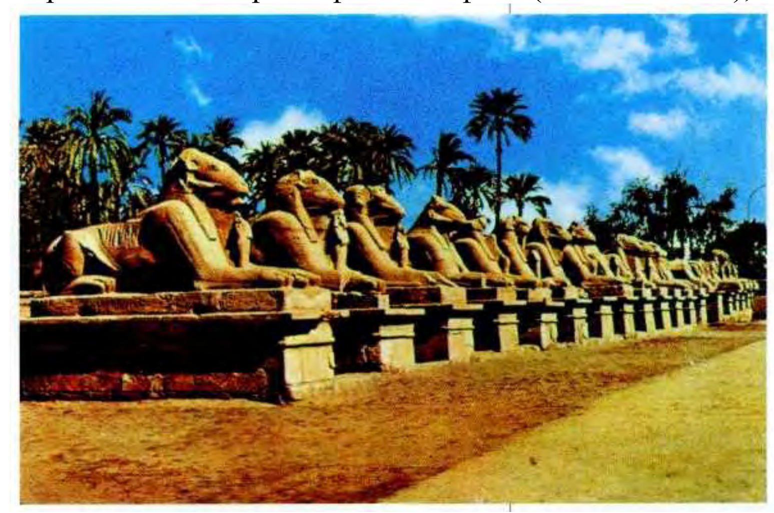
Гипостильный (от *греч.* «хипостилос» — «поддерживаемый колоннами») зал Карнакского ансамбля (XVI—XII вв. до н. э.), в котором более ста тридцати колонн образуют шестнадцать рядов, принадлежит к

*Пилоны — каменные сооружения в форме усечѐнной пирамиды.

шедеврам мирового зодчества. Центральный проход, обрамлѐнный колоннами высотой более двадцати метров и диаметром около трѐх с половиной метров, с капителями в виде раскрытых цветов папируса, освещался из боковых проѐмов. Не существующие ныне потолки густо-синего цвета были украшены жѐлтыми звѐздами и парящими священными коршунами.

Из гипостильного зала можно было пройти в маленькое тѐмное святилище, куда разрешалось входить только фараону и жрецам. Лишь во время общенародного многодневного весеннего праздника Амона изваяние этого бога, установленное на солнечной ладье, торжественно выносилось из святилища для совершения ритуального плавания по Нилу до храма в Луксоре.

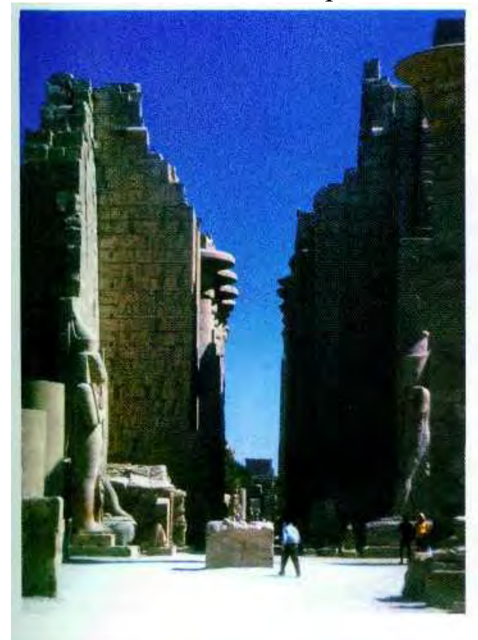
Сохранилось множество прекрасных рельефов и росписей, исполненных в эпоху Нового царства. На стенах храмов, в гробницах знати и высшего чиновничества запечатлены самые разнообразные сюжеты: от работ в мастерских до скорбных погребальных церемоний. Таков, например, редкий по выразительности рельеф из Мемфиса (XIV в. до н. э.), изображающий толпу плакальщиков.



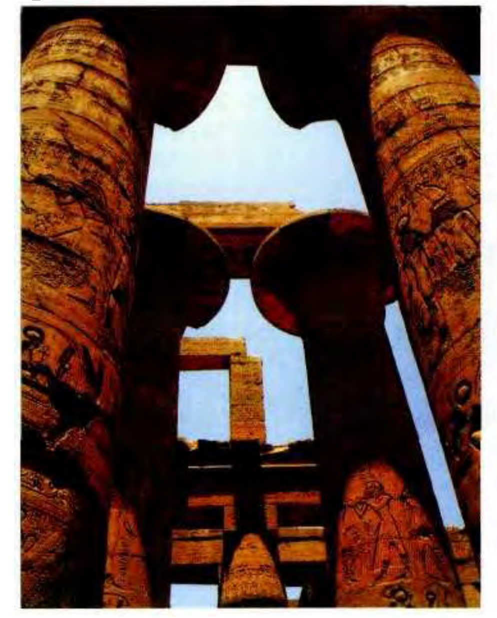
Аллея сфинксов. XV—XIII вв. до н. э. Карнак.

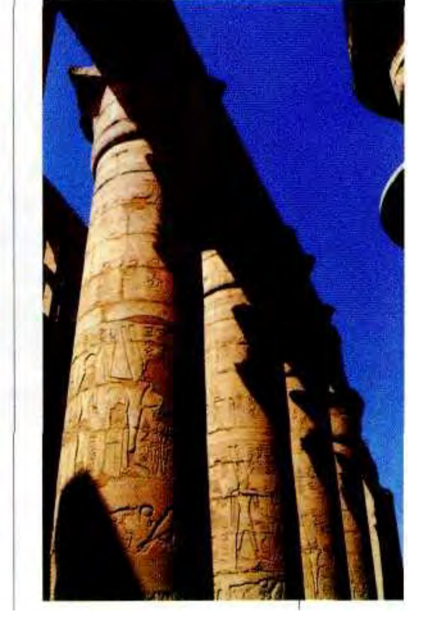
В сюжетах рельефов гробниц господствует движение. Кони, запряжѐнные в колесницы, мчатся галопом; от стрел охотников убегают звери; падают поверженные враги. Лодка фараона вторгается в глубь нильских зарослей, отчего гнѐтся цветущий тростник, взлетают птицы, хлопая крыльями;

рыжая кошка успевает схватить зубами утку, а лапами — двух иволог. Изобразительное искусство этой эпохи отличает стремление к изысканности. Больше внимания уделяется деталям: пышным



Храм Амона. XV—XIII вв. до н. э. Карнак.

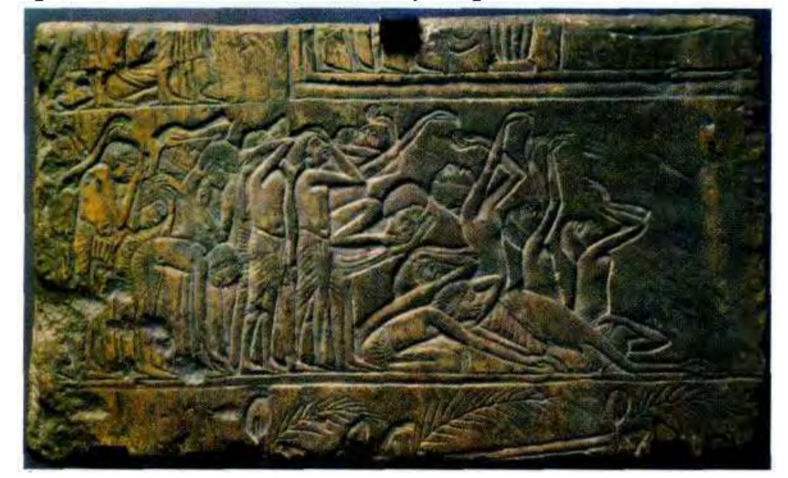




Гипостильный зал. Фрагменты. XV—XIII вв. до н. э. Карнак.



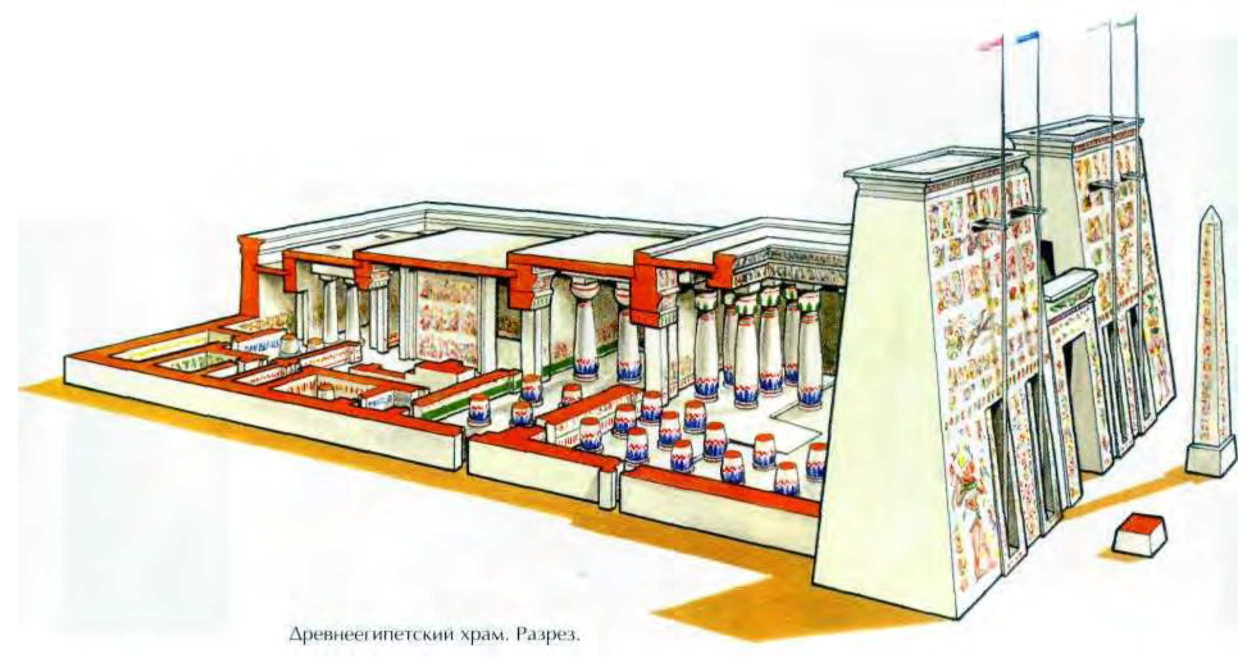
Храм Амона. XV в. до н. э. Луксор.



Плакальщики. Рельеф из Мемфиса. Середина XIV в. до н. э Государственный музей изобразительных искусств, Москва.

одеждам, сложным причѐскам, драгоценностям. Удлинѐнные лѐгкие тела приобретают гибкость, очертания плеч — округлость. Тонкой красотой отмечены точѐные профили. Миндалевидные глаза слегка прикрыты веками, что придаѐт взгляду таинственность (рельефы гробницы визира Рамеса, XIV в. до н. э.). Живопись обогащается сочетанием розовато-фиолетовых, золотистых, голубых тонов; условность раскраски исчезает: передаются более близкие к реальным оттенки светлой и тѐмной кожи; на женских лицах заметен румянец; сквозь прозрачные одежды просвечивает тело; часто изображаются нагие молодые служанки, танцовщицы, музыкантши.

Высоким вкусом отмечены произведения скульптуры малых форм. Предметы женского туалета (ложечки для косметики, зеркала, коробочки) обычно украшались изображениями юных девушек, которые несут большой сосуд, играют на арфе, плывут с лотосом, уткой, рыбой в руках. Впервые появились изделия из стекла, в том числе и скульптура. Обязательные в гробницах фигурки слуг уступили место так называемым *уше'бти* («ответчикам»). Это статуэтки из терракоты (пористой обожжѐнной глины), фаянса, камня, дерева в форме мумий с открытыми головой и руками. Они изображали тех, кто отбывал за усопшего повинность в загробном мире.



Древнеегипетский храм. Разрез.

40



Капители колонн.



Древнеегипетские колонны.
Папирусовидная. Лотосовидная.



Заросли папируса на Ниле. Фрагмент росписи. XIV в. до н. э. Государственные музеи, Берлин.



Охота в нильских зарослях. Роспись из гробницы в Фивах. XV—XIV вв. до н. э. Британский музей, Лондон.
41

ЗАГРОБНЫЙ ПИР

Праздники древних египтян были связаны с религиозными культами и земледельческими обрядами. Кроме того, вельможи, владельцы богатых поместий любили собирать за пиршественным столом родственников, друзей, именитых гостей. Рельефы и росписи гробниц позволяют представить, как происходили эти пиры. Произведениями настенной живописи славятся фиванские гробницы сановников эпохи Нового царства, датируемые XV в. до н. э., периодом XVIII династии. Согласно традиции, росписи расположены одна над другой горизонтальными полосами. Владелец гробницы и его жена перед жертвенником, гости в креслах и на циновках, слуги, служанки, музыканты, певцы, танцовщицы образуют единую композицию. Мужчины — и господа, и слуги — занимают одну сторону росписей, женщины — другую. Служанки — молодые, стройные и чаше всего обнажѐнные девушки — подают изящным египетским дамам цветы, разносят плоды и вино. Им уделено основное внимание живописца. Неподвижность прямых фигур одних служанок помогает оценить непринуждѐнность движений других: они наклоняются так естественно, что чѐрные пряди волос падают на их лица. Гибкость стана подчѐркивается изящными позами. Фигуры заслоняют друг друга, иногда изображены в профиль, а в росписи гробницы Рехмира можно увидеть изображение в необычном ракурсе — обнажѐнная служанка показана со спины.

Гостей развлекают музыкой, пением, танцами. Музыканты — мужчины и женщины — играют на арфах, мандолинах, двойных флейтах, лирах и барабанах. На фрагменте одной из росписей четыре сидящие музыкантши аккомпанируют танцовщицам, отбивая такт ладонями тонких длинных рук. Они образуют живописную и необычную группу: вопреки канону две из них изображены в фас. Рядом танцуют две юные миниатюрные девушки, золотисто-смуглые тела которых украшены только поясками, ожерельями, браслетами; на головах у девушек диадемы. Одна девушка слегка заслоняет

другую, их позы и жесты схожи, но, подчиняясь монотонному ритму танца, направлены в разные стороны.

Не следует забывать, что изображения подчинялись традиционным приѐмам, религиозной символике. Так, цветы лотоса в руках пирующих — не столько изысканное украшение праздника, сколько символ, дарующий бессмертие.

Сцены пиров позволяют судить о вкусах и моде египетского общества того времени, об идеале женской красоты. Присутствующие на пиру знатные египтянки нарядно одеты, украшены великолепными драгоценностями. На некоторых из них открытые, облегающие платья с бретелями, напоминающие сарафан.

Мода менялась: ткани стали прозрачными, струящимися, а одежда более просторной, со множеством складок. Причудливы сложные парики до плеч из множества сплетѐнных косичек. Хлопотливые служанки водружают на них маленькие колпачки с ароматическими благовониями.

В египетском обществе высоко ценились украшения из золота, бирюзы, лазурита, яшмы, сердолика. Роскошные ювелирные изделия, как и всѐ искусство Древнего Египта, отличаются безупречным вкусом и чувством стиля. В обрамлении тяжѐлых париков, серѐг, диадем; с контурной обводкой миндалевидных глаз, щеками и губами, тронутыми краской, тонкие лица женщин, как и удлинѐнные пропорции их лѐгких, словно неосязаемых тел, наделены непревзойдѐнной в Древнем мире таинственной прелестью.



Музыканты и танцовщицы. Роспись из гробницы Небамуна в Фивах. Около 1400 г. до н. э.



Музыканты. Роспись из гробницы Нахта в Фивах.

АМАРНСКИЙ ПЕРИОД

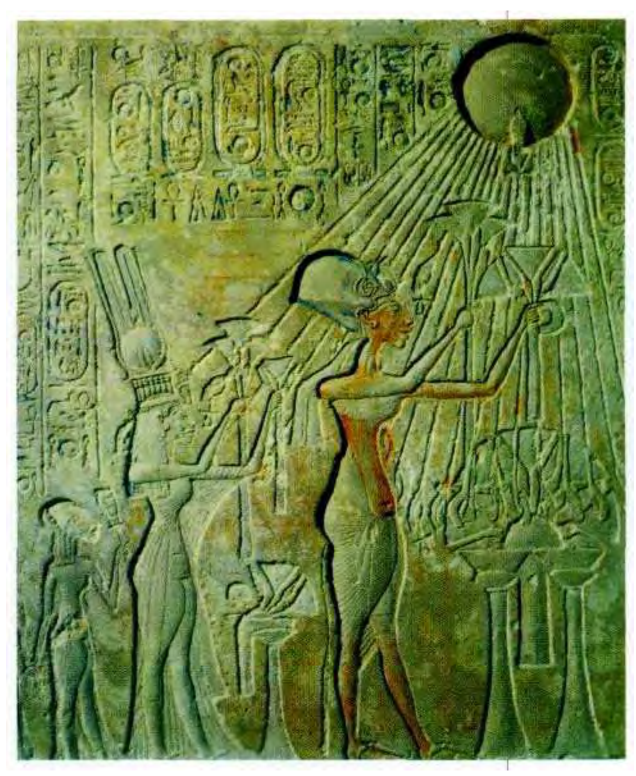
В XIV в. до н. э. фараон Аменхотеп IV (1368 — около 1351 гг. до н. э.) провѐл религиозную реформу, оказавшую существенное влияние на искусство Нового царства. Стремясь ослабить власть жрецов и укрепить свою собственную, фараон запретил все многочисленные старые культы. Единственным и истинным богом был провозглашѐн Атон — само сияющее на небе солнце. Носитель великой животворной силы, Атон изображался в виде диска с исходящими от него лучами, которые завершались знаком жизни — *анхом* (крестом с петлѐй в верхней части), и воспевался в ликующем гимне: «Утром ты озаряешь землю, прогоняешь мрак, посылаешь лучи света... Вся земля принимается за работу, деревья и травы зеленеют, птицы летают в своих болотах, крылья их величают дух твой... всѐ живѐт, когда ты смотришь на нас...».

На шестом году царствования Аменхотеп IV, изменивший своѐ имя на Эхнатон (Полезный Атону), покинул враждебные ему Фивы и основал на восточном берегу Нила новую столицу Ахетатон (Горизонт Атона), в местности, ныне называемой Амарна. Яркий, но недолгий период царствования фараона-реформатора принято условно обозначать как «амарнский период», а в искусстве -как амарнский стиль.

Ахетатон, открытый археологами в конце XIX в., строился из сырцового (необожжѐнного) кирпича в короткие сроки. Город пересекала главная улица; в центре его находились Большой дворец и храм Атона. В храме вместо традиционных колоннад располагались большие, открытые солнцу дворы с жертвенниками. Парадную и жилую части Большого дворца соединял крытый висячий переход с «окном явлений», в котором по торжественным дням фараон представал перед своими подданными.

Дворец украшали статуи Эхнатона, многоцветные росписи, рельефы с инкрустацией и позолотой. Особенно хороши были красочные росписи полов в царских жилых помещениях. Они изображали бассейны с плавающими рыбами, заросли лотоса, цветущих растений. В зарослях летали птицы, порхали бабочки. В загородных усадьбах благоухали тенистые сады, сулили прохладу водоѐмы. Устраивались в усадьбах и зверинцы.

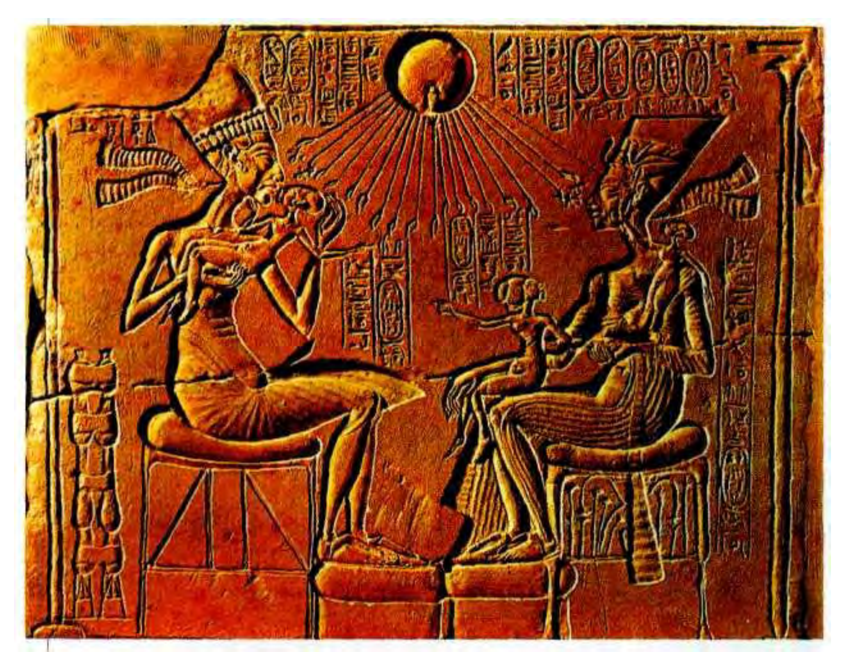
После смерти Эхнатона (он умер в возрасте около тридцати восьми лет) его противники постарались стереть Ахетатон с лица земли, чтобы уничтожить память о фараоне-реформаторе. Под обломками зданий, гробниц и мастерских позже были обнаружены замечательные произведения изобразительного искусства и художественного ремесла. В них переданы лирические настроения, естественные человеческие чувства. Эти новые, неканонические особенности отличают скульптурные изображения самого Эхнатона, его супруги Нефертити и их шести дочерей. На рельефах царица и царевны



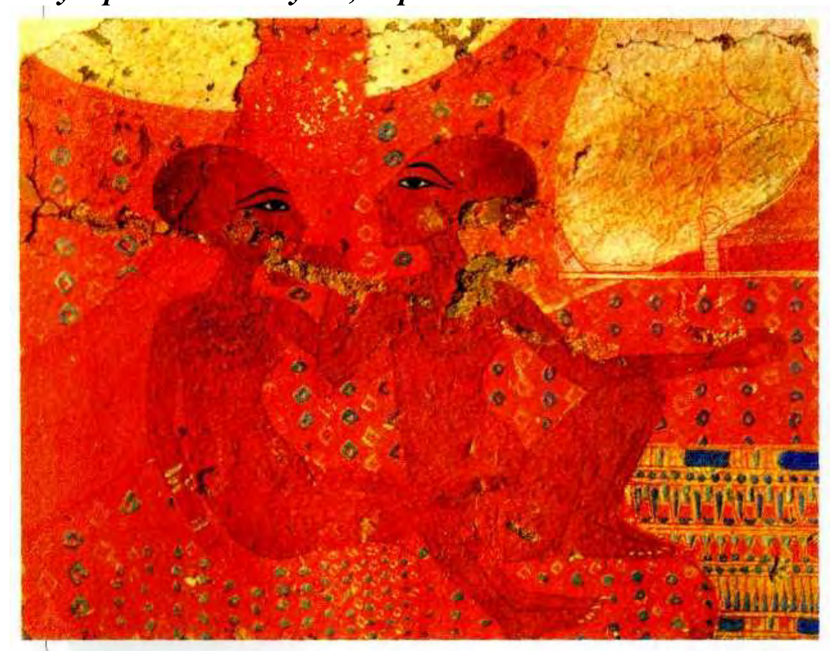
Поклонение богу солнца Атону (Эхнатон и Нефертити с дочерью). Рельеф из Амарны. XIV в. до н. э. Египетский музей, Каир.



Статуя фараона Аменхотепа IV (Эхнатона) из Карнака. XIV в. до н. э. Египетский музей, Каир.



Семья Эхнатона. Рельеф из Амарны. XIV в. до н. э.
Государственные музеи, Берлин.



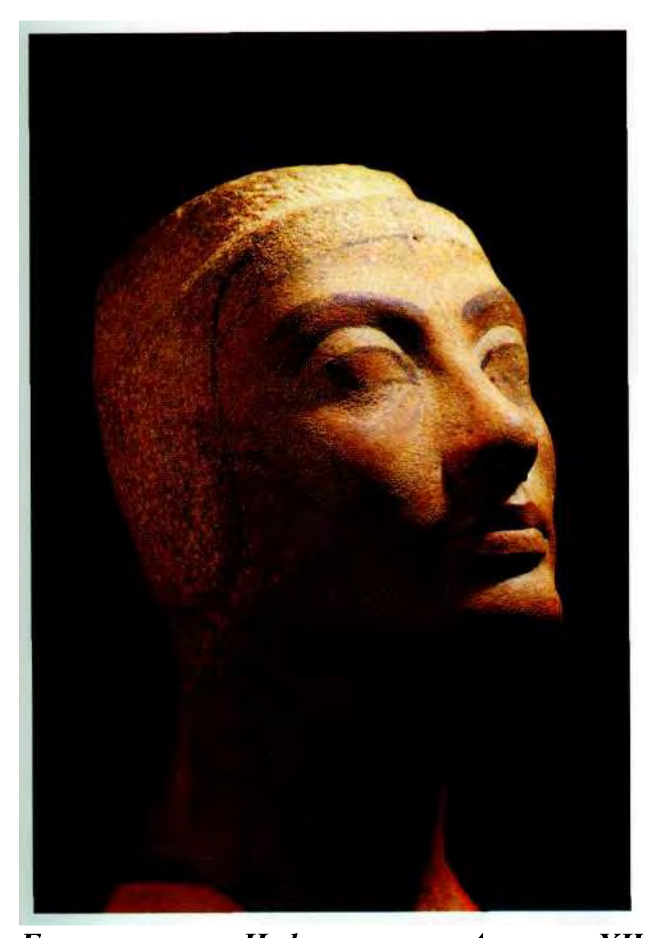
Две принцессы, дочери Эхнатона и Нефертити. Фрагмент росписи дворца в Амарне. XIV в. до н. э.
Музей Ашмолеан, Оксфорд.

сопровождают Эхнатона повсюду: они присутствуют при вознесении фараоном молитвы Атону, на приѐме послов, при раздаче наград из «окна явлений», при парадных выездах на колесницах, за трапезой и отдыхают вместе с ним. Фараон предстаѐт здесь как любящий муж и отец. Царская семья изображена и в момент горя: она оплакивает умершую старшую царевну Макетатон. Жест отчаяния и поддержки — царь касается руки жены — в традиции древнеегипетского искусства уникален.

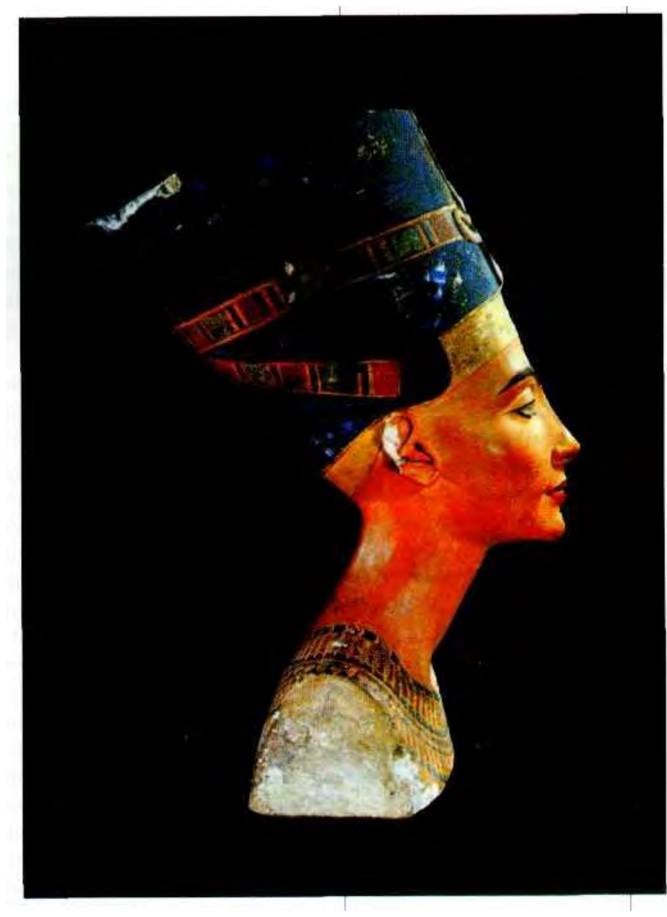
Из росписи парадного зала дворца в Ахетатоне лучше всего сохранился фрагмент с двумя обнажѐнными маленькими царевнами, сидящими на полу на узорчатых подушках. Одна из девочек ласково касается рукой подбородка другой, та обнимает еѐ за плечи. Их нежные, написанные в тѐплых розово-золотистых тонах лица с огромными миндалевидными глазами трогательны в своей наивной беззащитности.

Среди мастерских Ахетатона наиболее известна мастерская начальника скульпторов Тутмеса — по-видимому, создателя портретных изображений царя и царицы. При разрушении Ахетатона многие произведения погибли или сильно пострадали. Ворвавшиеся в мастерскую Тутмеса люди разбили один из стоявших на полке бюстов Эхнатона. От сотрясения упал и бюст Нефертити, но, к счастью, сохранился. Этот бюст, сделанный из известняка, раскрашенный, обвитый золотой лентой, даѐт представление о совершенной красоте царицы: гармоничности еѐ точѐных строгих черт, безупречном овале лица, стройной шее, горделивой и свободной посадке головы. На шее у Нефертити ожерелье, на голове высокий царский убор синего цвета.

Незавершѐнное изображение Нефертити из мастерской Тутмеса — небольшая голова, изготовленная из золотистого песчаника, — полно обаяния женственности. Поразительно мягкие линии щѐк, висков, шеи, трепетных губ передают нежность юного лица, словно тронуто-



Голова царицы Нефертити из Амарны. XIV в. до н. э. Египетский музей, Каир.



Голова царицы
Нефертити из Амарны.
XIV в. до н. э.
Государственные музеи,
Берлин.

го лѐгким загаром. Прошли годы, и ещѐ одна небольшая статуэтка из известняка являет нам постаревшую Нефертити — на еѐ по-прежнему прекрасном благородном лице печать затаѐнной грусти.

Правление Эхнатона. которое длилось всего около семнадцати лет, в масштабах тысячелетней древнеегипетской истории подобно мгновению, яркой вспышке. После смерти фараона-реформатора был восстановлен культ Амона-Ра. Один из преемников Эхнатона — Тутанхамон — вновь сделал Фивы столицей. Тем не менее искусство амарнского периода не утратило своего влияния на последующее развитие египетской культуры. Прежде всего это сказалось в произведениях середины XIV в. до н. э. — сокровищах, которые были найдены в 1922 г. при раскопках гробницы фараона Тутанхамона в Долине царей.

Восстановление военной мощи Египта, новый приток в страну богатств и рабов в правление фараонов XIX династии — Сети I, Рамсеса II, Рамсеса III — позволили возобновить грандиозное строительство, прежде всего в Фивах. Новые властелины Египта стремились превзойти своих предшественников, затмить их. Искусство того периода приобрело торжественность, памятники архитектуры отличались колоссальными масштабами, обилием колонн и статуй, необычайным богатством и пышностью убранства.

ГРОБНИЦА ТУТАНХАМОНА

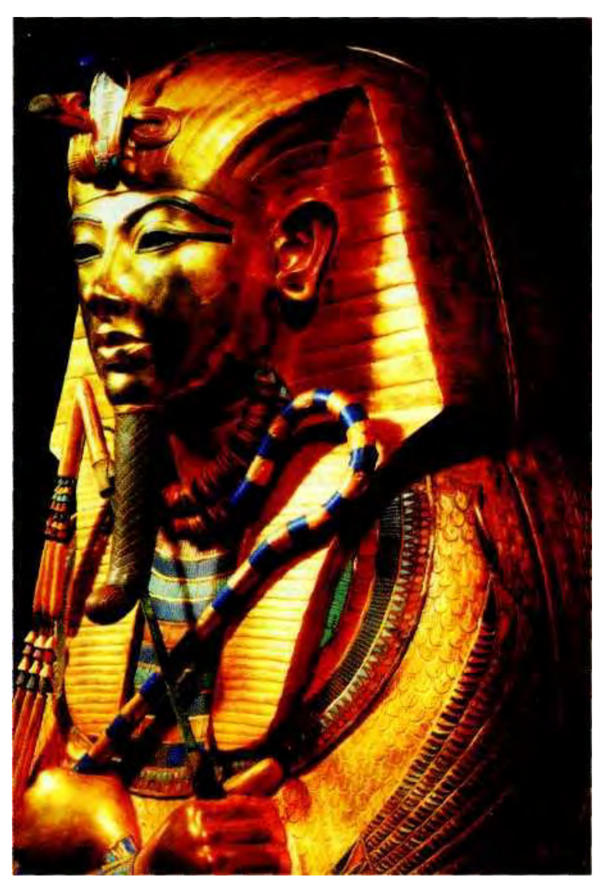
Среди открытий XX в. подлинной сенсацией стала находка в 1922 г. в Долине царей гробницы фараона Тутанхамона. Еѐ нашли археолог Говард Картер (1873— 1939) и лорд Корнарвон, работавший вместе с ним и финансировавший экспедицию. Сокровища Тутанхамона вызвали такой интерес и энтузиазм, как ни одно другое археологическое открытие. В Долину царей хлынули туристы, страницы газет заполнили многочисленные сообщения, возникло немало предположений, слухов и домыслов.

Давно исследованная, суровая, палимая солнцем Долина царей как будто не оставляла никаких надежд на новое открытие. Только небольшой участок земли у подножия ранее открытой гробницы Рамсеса VI был нетронут. Именно здесь экспедиция Картера обнаружила те знаменитые двенадцать ступеней, которые вели вниз, к замурованной двери с печатью Тутанхамона. В гробнице побывали грабители, но по неизвестной причине унесли лишь немногое. Когда археологи подошли ко второй запечатанной двери, для них наступил самый волнующий момент — и ожидания не обманули учѐных.

Они увидели богато украшенные ложа и складные походные кровати, стулья, кресла, табуретки, игральные столики, двухколѐсные позолоченные инкрустированные колесницы, модели судов, сундуки, расписные ларцы, парадное оружие, сосуды и вазы, большие и маленькие статуи, изображения животных. Среди них находилась и статуэтка бога Анубиса в виде шакала, лежащего на ларце, которая была выполнена из чѐрного дерева, инкрустированного золотом, серебром, але-бастром и обсидианом.

Почти всѐ помещение погребальной камеры, расположенной справа за третьей запечатанной дверью, занимал огромный обитый листовым золотом ящик с большой двустворчатой крышкой. В нѐм один в другом находилось несколько саркофагов. В последнем, из чистого золота, весом более ста десяти килограммов, находилась мумия Тутанхамона со знаменитой золотой маской на лице. Мумия была буквально с головы до ног осыпана драгоценностями — от простых золотых бляшек до прекрасных изделий ювелирного искусства. Исследователи мумии установили еѐ портретное сходство с золотой маской фараона. Погребение Тутанхамона не принадлежало к числу самых роскошных, но его неоспоримое богатство, сохранность, изысканная красота находок до сих пор производят оше-ломляющее впечатление.

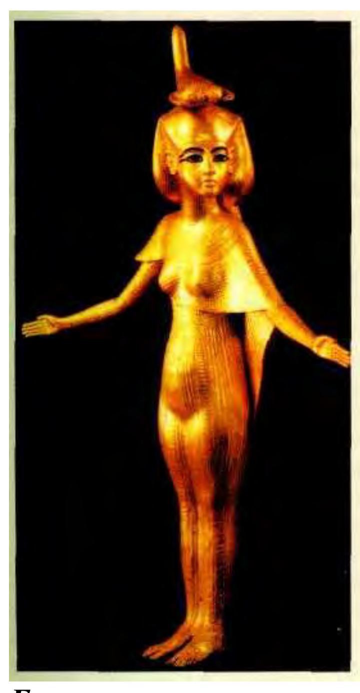
Тутанхамон (около 1400—1392 гг. до н. э.) и его жена Анхесенамон, младшая дочь фараона Эхнатона и царицы Нефертити, выросли при царском дворе в Ахетатоне (ныне Амарна). Хотя после смерти Эхнатона царской чете пришлось вернуться в Фивы, изменить имена (Тутанхамон стал именоваться Тутанхатоном), возродить старые культы, в придворном искусстве сохранились традиции Ахетатона. Прекрасны изображения молодого царя в скульптуре, в росписях на драгоценных ларцах, в золотых статуэтках на священной ладье и на спине чѐрного леопарда. Царь и царица, которым, возможно, чуть больше четырнадцати лет, часто изображены вместе. Они связаны, как Эхнатон и Нефертити, чувством взаимной нежности. Прелестная Анхесенамон угадывается в статуэтках четырѐх богинь, охраняющих ковчег с канопами (алебастровыми сосудами для хранения внутренностей) фараона. Один из шедевров парадной мебели — изготовленный из дерева трон Тутанхамона. Спинку трона украшают гибкие фигуры царственной четы, выгравированные на золотом листе, со вставками из самоцветов, серебра, фаянса и цветного стекла.



Саркофаг фараона Тутанхамона из гробницы в Фивах. Фрагмент. XIV в. до н. э. Египетский музей, Каир.



Парадный трон фараона Тутанхамона из гробницы в Фивах. Спинка. XIV в. до н. э. Египетский музей, Каир.



Богиня-охранительница из гробницы Тутанхамона в Фивах. XIV в. до н. э. Египетский музей, Каир.

ДОЛИНА ЦАРЕЙ

Во времена Нового царства фараонов стали хоронить (о чѐм свидетельствует, например, погребение царицы Хатшепсут) в Долине царей, в подземных, тщательно скрытых гробницах. Долина расположена за горной грядой Дейр эль-Бахри в начале длинного и узкого ущелья. Местность, где, по словам одного путешественника, «закипают мозги» от страшного зноя, безжизненна и сурова. Исследователи обнаружили здесь пятьдесят восемь подземных усыпальниц фараонов Нового царства. Последней, сенсационной находкой была гробница Тутанхамона, сокровища которой были вывезены в Египетский музей в Каире.

В отличие от сравнительно небольшой усыпальницы этого фараона многие другие превосходят еѐ размерами, глубиной, количеством камер. Например, гробница фараона XIX династии Сети I — настоящий подземный дворец: в нѐм несколько парадных помещений, украшенных изображениями с надписями, проходы, кладовые. Долгий спуск по лестницам и пандусам — поистине путь в загробный мир. Зал, в котором когда-то стоял саркофаг с мумией фараона, знаменит росписью потолка: на густо-синем фоне помешено символическое изображение созвездий и торжественного шествия богов.

Фараонов стали хоронить в Долине царей из-за стремления оградить их могилы от ограбления. И тем не менее уже в древности все гробницы были опустошены (за исключением гробницы Тутанхамона). Причѐм саркофаги и драгоценные кладовые не только грабили, но и уничтожали мумии, опасаясь их мести. Ограбление и осквернение погребений достигли таких масштабов, что в XII в. до н. э. жрецы по приказу фараона собрали мумии и спрятали их в горном тайнике. Французский египтолог Гастон Масперо' (1846— 1916) совершенно случайно обнаружил в такой подземной, тщательно скрытой камере сорок мумий фараонов XVII, XIX и XX династий и членов их семей: саркофаги с мумиями были составлены штабелями друг на друга. Разбирая надписи на саркофагах, учѐные узнали, что некоторые из царей были перезахоронены по нескольку раз. Древнейшая из мумий принадлежала фараону, правившему в XVII столетий до н. э. Находка Г. Масперо составила крупнейшее в мире собрание саркофагов и мумий в Египетском музее Каира.

Строительство коснулось и Абидоса, одного из древнейших городов Верхнего Египта. Здесь, по преданию, была погребена голова Осириса, поэтому Абидос считался центром культа этого бога. В Абидосе был сооружѐн заупокойный храм фараона Сети I, законченный его сыном Рамсесом II. Так как Сети I был похоронен в фиванской Долине царей, в Абидосе к западу от храма построили его

кенотаф (от *греч.* «кенотафион» — «пустая могила») — ложную гробницу в виде подземного сооружения.



Фараон Сети I, Рельеф в храме в Абидосе. XIV в. до н. э.

Особую известность абидосскому храму принесли замечательные рельефы, покрывающие стены и колонны храма, и врезанный в стену одной из галерей так называемый «Абидосский царский список» — перечень фараонов Египта.

Выполненные фиванскими мастерами рельефы, украшавшие постройки Сети I в Абидосе и Карнаке, отличаются красотой гибких плавных линий, тончайшей отделкой деталей. Посвящѐнные традиционным сюжетам, они имели уже не отвлечѐнный, символический характер, а запечатлевали конкретные события. На одном из рельефов храма в Карнаке Сети I готов подняться на боевую колесницу, но внезапно остановился и, повернув голову, смотрит назад. Рельеф в храме Абидоса изображает охоту Сети I с одним из его сыновей на диких быков: фараон энергичным и вместе с тем изящным жестом собирается накинуть на быка аркан, царевич просто удерживает животное за хвост. Но в большинстве рельефов времѐн Сети I преобладали традиционные религиозные сцены, исполненные с большим мастерством.

В долгое правление самого выдающегося представителя династии Рамсеса II (1317—1251 гг. до н. э.) резиденцией фараона и двора стал город в дельте Нила, названный Пер Рамсес Мериамон (Дом Рамсеса, любимый Амоном). Однако Фивы, где чрезвычайно возросла власть жречества, оставались официальной столицей и по-прежнему основным центром культуры. Культ Рамсеса II, почитание его обожествлѐнных изображений достигли предела возможного: наступило время самых пышных славословий в честь фараона, новой династии, богов и даже в честь царской колесницы.

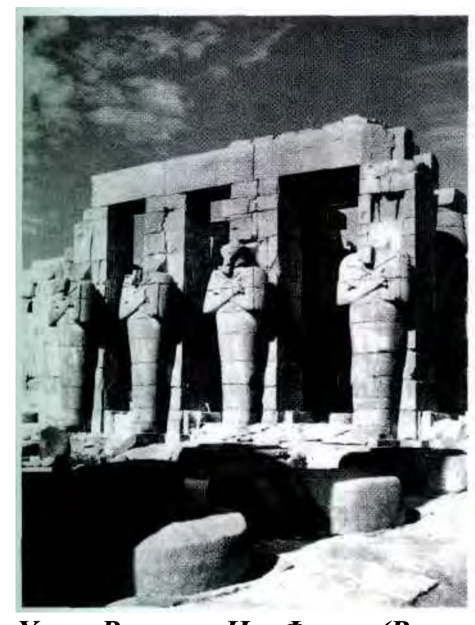
Заупокойный храм Рамсеса II в Фивах, известный как Рамессеум (его египетское название звучало длинно и витиевато), намного превосходил размерами храм его отца в Абидосе. Особенностью Рамессеума, дошедшего до нашего времени в разрушенном виде, было соединение в одном комплексе храма, дворца, жилых помещений, складов, конюшен. Фасад украшали колонны и огромные статуи Рамсеса II в облике Осириса.

Традиция дворцово-храмовой архитектуры была продолжена в фиванском ансамбле Рамсеса III близ современного арабского селения Мединет-Абу, который сохранился намного лучше. Окружѐнный

двумя рядами зубчатых стен, храм напоминал крепость с входными воротами, по сторонам которых стояли сложенные из кирпича и облицованные



Фараон Сети I на колеснице. Рельеф в храме в Карнаке. XIV в. до н. э.



Храм Рамсеса II в Фивах (Рамессеум). XIII в. до н. э.

камнем башни, увенчанные зубцами. Прорытый от Нила к храму канал заканчивался четырѐхугольным водоѐмом с пристанью.

Однако самым гигантским и впечатляющим памятником той эпохи, ставшим для современного Египта символом национальной гордости, по праву считаются два связанных друг с другом храма в Абу-Симбеле в Нубии, целиком вырубленные в скале на левом берегу Нила в период правления Рамсеса II.

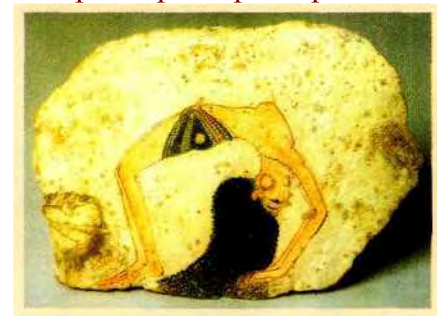
АБУ-СИМБЕЛ

Фасад Большого храма в Абу-Симбеле (XIII в.), посвящѐнного Амону-Ра, украшают высеченные из той же скалы четыре двадцатиметровые статуи Рамсеса II, сидящего на троне в традиционной застывшей позе с лежащими на коленях руками. У ног каждой статуи стоят фигуры царицы Нефертари — они кажутся совсем небольшими, но на самом деле достигают высоты человеческого роста. Всѐ архитектурно-пластическое построение ансамбля подчинено идее власти и силы. Малый

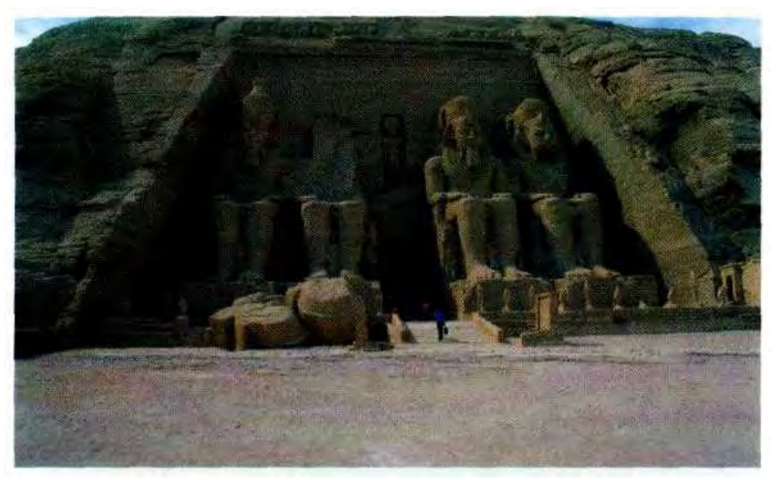
РИСУНКИ НА ОБЛОМКАХ

Малоизвестную область искусства древних египтян составляют дошедшие до нашего времени со второй половины Нового царства многочисленные рисунки на обломках известняка, обнаруженные при раскопках Дейр эль-Медины в Фивах. На месте этой старой арабской деревни когда-то жили и работали над созданием царских гробниц фиванские мастера; их жилища образовывали целый посѐлок. Раскопки, произведѐнные на этом месте, открыли богатый археологический материал: от орудий труда до текстов египетской литературы и росписей. Однако самое интересное — рисунки на обломках известняка: они выходят за пределы каких-либо канонов, это непосредственные беглые зарисовки увиденного и как бы наброски будущих работ. Рисунки настолько смелы, просты и естественны, что подчас трудно представить себе, что их создатели жили несколько тысячелетий назад. Это зарисовки голов, рук, профилей; поз и движений животных (например, дрессированных обезьян); музыкантов и акробатов; обнажѐнной девушки, сидящей на корточках и раздувающей огонь в печи или плывущей в зарослях и ловящей руками рыбу. Наброски иногда наивны, даже беспомощны, вероятно это учебные работы, но большинство исполнено профессионально и уверенно.

Среди рисунков есть группа комических изображений; схожие с ними мотивы встречаются на рельефах и папирусах, в росписях на керамике. Здесь вместо людей действуют звери, причѐм в композициях, повторяющих в той или иной мере официальные каноны: кот преподносит гуся торжественно восседающей на троне крысе; лев и газель играют в шахматы; мышиный царь, подобно фараону, стоит на колеснице, запряжѐнной парой собак, и устремляется на штурм кошачьей крепости; осѐл, лев, крокодил и обезьяна играют на музыкальных инструментах. Возможно, эти рисунки приближались к карикатурам или воспроизводили эпизоды ритуальных представлений, которые жрецы разыгрывали в масках священных животных.




Акробатка. Набросок женской фигуры. Рисунки на обломках известняка.



Храм Рамсеса II в Абу-Симбеле. Первая половина XIII в. до н. э.

храм, более простой и меньшего масштаба, украшен на фасаде стоящими в глубоких скальных нишах статуями Рамсеса II и царицы Нефертари в облике богини Хатор, которой храм посвящался.

Расположенный у воды храмовый ансамбль Абу-Симбела встречал восходящее солнце. Ряды сидящих павианов с молитвенно воздетыми передними лапами -- торжественный и наивно-поэтический мотив в скульптуре Египта — приветствовали бога солнца Ра. Их небольшие статуи размещались на крыше храма. Храм стоял так, что обращѐнные на восток каменные колоссы окрашивались красками утренней зари.

ЕГИПЕТСКИЙ МУЗЕЙ

Египетский музей был основан в 1858 г. Огюстом Фердинаном Мариетом, который и стал его первым директором. После смерти Мариета на этом посту его сменил известный археолог Гастон Масперо, по инициативе которого началось строительство нового здания музея в центре Каира, завершившееся в 1902 г. Музей, включающий свыше ста залов, располагает более чем полутора тысячами экспонатов, среди них — крупнейшее в мире собрание египетских древностей. Сюда поступают все археологические находки, сделанные в стране, и в этом одна из заслуг Мариета: благодаря усилиям учѐного прекратилось расхищение памятников искусства; до этого их беззастенчиво вывозили за пределы Египта.

Переполненный — и в залах, и в запасниках — памятниками искусства, обычно массивными и тяжеловесными, музей выглядит старомодным. Он и на самом деле не отвечает современным требованиям, предъявляемым к составлению экспозиции.



Египетский музей, Каир.

В начале следующего тысячелетия предполагается построить новый музей в районе пирамид в Гизе. Однако старый Египетский музей, который действует почти сто лет, — авторитетный центр мировой египтологии, в котором работали крупнейшие учѐные XIX—XX вв.

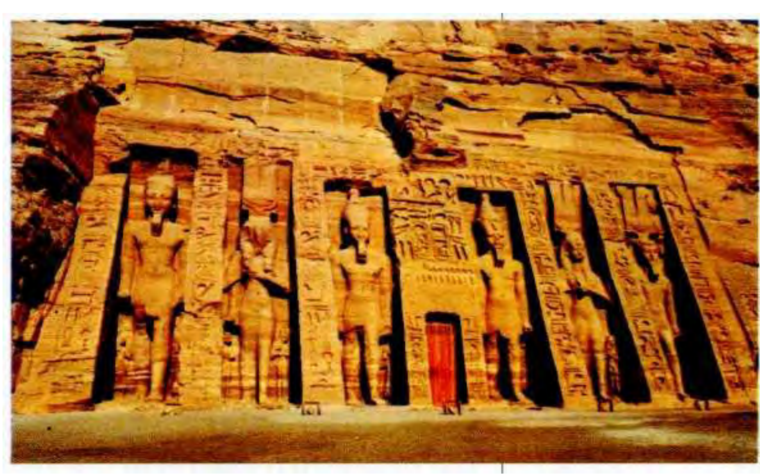
Музей производит сильнейшее впечатление: посетитель видит здесь прославленные, порой известные ему со школьных лет произведения древнеегипетского искусства.

В первом этаже располагаются знаменитые памятники Древнего царства: плита фараона Нармера, статуи фараона Хефрена, вельможи Каапера, супружеской четы — царевича Рахотепа и царевны

Нофрет. Здесь же находятся деревянный рельеф с изображением зодчего Хесира, рельефы и росписи из гробниц Саккары, статуэтки, сосуды. Из памятников искусства Среднего царства представлены статуи фараонов Мемтухотепа I и Аменемхета III, сфинкс царицы Хатшепсут, мелкая скульптура, керамические и ювелирные изделия. Среди произведений искусства амарнского периода поражают колоссальная статуя Эхнатона из храма в Карнаке; прекрасная голова его супруги царицы Нефертити, выполненная из песчаника (скульптура менее известная, чем другие изображения царицы); замечательные рельефы из Ахетатона.

На втором этаже восемь залов экспозиции отведены под сокровища из гробницы Тутанхамона, уникальные по количеству и художественной ценности. Рядом находится зал мумий, который с 1980 г. был закрыт для посетителей, а в 1994 г. после реконструкции открылся вновь. В витринах, где лежат мумии, поддерживается микроклимат скальных гробниц в Долине царей. Здесь выставлены мумии одиннадцати фараонов, в том числе Тутмоса II, Сети I, Рамсеса II.

50



Малый скальный храм в Абу-Симбеле (храм царицы Нефертари). Первая половина XIII в. до н. э.

Два раза в год, 22 февраля и 21 октября (по другой версии, один раз в год — в день рождения фараона), можно было наблюдать, как первый луч солнца проникал через входной портал в проход длиной шестьдесят пять метров, ведущий к святилищу, и последовательно освещал статуи Амона-Ра и фараона Рамсеса II.

Строительство Асуанской плотины в 60-х гг. XX в., которое грозило памятнику затоплением, вызвало огромную тревогу во всѐм мире. В соответствии с утверждѐнным ЮНЕСКО (Организацией Объединѐнных Наций по вопросам науки, образования и культуры) проектом спасения знаменитого ансамбля скальные храмы, разобранные на блоки, были перенесены на безопасную высоту.

Поздний период в истории Древнего Египта — пора тяжѐлых войн и иноземных вторжений. Свой последний расцвет искусство

Египта пережило при фараонах Саисской династии в VII столетии до н. э. Однако в целом произведения архитектуры, скульптуры и живописи этого периода свидетельствуют о том, что творческие силы древнейшей в мире цивилизации постепенно себя исчерпали.

В 332 г, до н. э. Египет был завоѐван Александром Македонским. Великий полководец основал в дельте Нила, на берегу Средиземного моря, город, названный его именем, — Александрию. На основе античной и древнеегипетской художественных традиций в правление греко-македонской династии Птолемеев (305—330 гг. до н. э.) в Египте сложилась одна из самых значительных школ эллинистического искусства — александрийская.

Огромная роль Древнего Египта в истории мировой культуры неоспорима. Немецкий писатель Томас Манн сказал, что Древний Египет — «это до одухотворѐнности, до призрачности далѐкое прошлое». Однако древнеегипетское искусство дарит и совершенно другое ощущение: словно сглаживается

колоссальный разрыв веков, прошлое как бы приближается к современному человеку, кажется, что древние предвосхитили и знали многое из того, что люди, утратив в течение веков, стремились открыть вновь.





Территория Передней Азии включает в себя очень разные природные зоны: Междуречье — долину рек Евфрата и Тигра, которую греки называли Месопотамией, полуостров Малая Азия и примыкающие к нему горные районы, восточное побережье Средиземного моря, Иранское и Армянское нагорья. Народы, населявшие в древности этот обширный регион, одними из первых в мире основали

города и государства, изобрели колесо, монеты и письменность, создали замечательные произведения искусства.

Искусство древних народов Передней Азии может показаться сложным и загадочным: сюжеты, приѐмы изображения человека или события, представления о пространстве и времени были тогда совершенно иными, чем теперь. Любое изображение содержало в себе дополнительный смысл, выходящий за рамки сюжета. За каждым персонажем стенной росписи или скульптуры стояла система абстрактных понятий — добро и зло, жизнь и смерть и т. д. Чтобы выразить это, мастера прибегали к языку символов; разобраться в нѐм современному человеку непросто: Символикой наполнены не только сцепы из жизни богов, но и изображения исторических событий: их понимали как отчѐт человека перед богами за свои деяния.

История искусства стран древней Передней Азии, начавшаяся на рубеже IV—III тысячелетий до н. э. в Южном Междуречье, охватывает огромный период — несколько тысячелетий.

ИСКУССТВО ШУМЕРА И АККАДА

Шумеры и аккадцы — два древних народа, которые создали неповторимый исторический и культурный облик Междуречья IV—III тысячелетий до н. э. О происхождении шумеров нет точных сведений. Известно только, что они появились в Южной Месопотамии не позднее IV тысячелетия до н. э. Проложив сеть каналов от реки Евфрат, они оросили бесплодные земли и построили на них города Ур, Урук, Ниппур, Лагаш и др. Каждый шумерский город был отдельным государством со своим правителем и армией.

Шумеры создали и уникальную форму письменности — *клинопись.*

Клиновидные знаки выдавливали острыми палочками на сырых глиняных табличках, которые затем высушивали или обжигали на огне, Письменность Шумера запечатлела законы, знания, религиозные представления и мифы.

Архитектурных памятников Шумерской эпохи сохранилось очень мало, так как в Междуречье не было ни дерева, ни камня, пригодных для строительства; большинство зданий возводили из менее долговечного материала — необожжѐнного кирпича. Самыми значительными из дошедших до наших дней построек (в небольших фрагментах) считаются Белый храм и Красное здание в Уруке (3200— 3000 гг. до н. э.). Шумерский храм обычно строили на утрамбованной



глиняной платформе, которая защищала здание от наводнений. К ней вели длинные лестницы или пандусы (пологие наклонные площадки). Стены платформы, так же как и стены храма, красили, отделывали мозаикой, оформляли нишами и вертикальными прямоугольными выступами — лопатками. Приподнятый над жилой частью города, храм напоминал людям о нерасторжимой связи Неба и Земли. Храм -низкое толстостенное прямоугольное здание с внутренним двором -не имел окоп. На одной стороне двора помещалась статуя божества, на другой — стол для жертвоприно-шений. Свет проникал в помещения через проѐмы под плоскими крышами и высокие входы в виде арок. Перекрытия обычно опирались на балки, но применялись также своды и купола. По такому же принципу строились дворцы и обычные жилые дома.

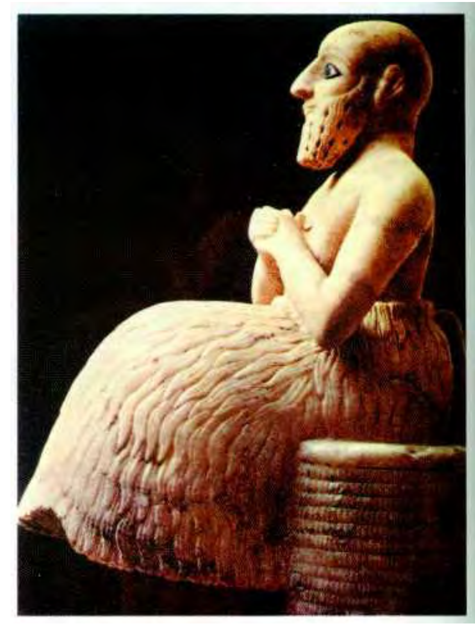
До нашего времени сохранились прекрасные образцы шумерской скульптуры, созданные в начале III тысячелетия до н. э. Наиболее распространѐнным типом скульптуры был *адора'нт* (от *лат.* «adore» — «поклоняться»), который представлял собой статую молящегося — фигурку сидящего или стоящего со сложенными на груди руками человека, которую дарили храму. Особенно тщательно выполняли огромные глаза адорантов; их часто инкрустировали. Шумерской скульптуре в отличие, например, от древнеегипетской никогда не придавали портретного сходства; главная еѐ особенность — это условность изображения.

Стены шумерских храмов украшались рельефами, повествовавшими как об исторических событиях в жизни города (военном походе, закладке храма), так и о повседневных делах (доении коров, сбивании масла из молока и т. д.). Рельеф состоял из нескольких ярусов. События разворачивались

перед зрителем последовательно от яруса к ярусу. Все персонажи были одинакового роста — только царя
всегда изображали крупнее других. Примером шумерского рельефа может служить стела (вертикальная плита) правителя города Лагаша Эаннатума (около 2470 г. до н. э.), которая посвящена его победе над городом Уммой.

Особое место в шумерском изобразительном наследии принадлежит *глиптике* — резьбе по драгоценному или полудрагоценному камню. До нашего времени сохранилось множество шумерских резных печатей в форме цилиндра. Печати прокатывали по глиняной поверхности и получали оттиск — миниатюрный рельеф с большим числом персонажей и ясной, тщательно выстроенной композицией. Большинство изображѐнных на печатях сюжетов посвящено противоборству различных животных или фантастических существ. Для жителей Междуречья печать была не просто знаком собственности, а предметом, обладавшим магической силой. Печати хранили как талисманы, дарили храмам, помещали в захоронения.

В конце XXIV в. до н э. территорию Южной Месопотамии завоевали аккадцы. Их предками считаются семитские племена, поселившиеся



Статуя сановника Эбих-Иля из Мари. Середина III тысячелетия до н. э. Лувр, Париж.

*Арка, свод и купол — выпуклые архитектурные конструкции, используемые для перекрытия проѐма в стене или пространства между колоннами (арка), зданий и сооружений разнообразной конструкции (свод, купол).

**Инкрустация — украшение поверхности изделия кусочками камня, дерева, металла и т. д., которые отличаются от неѐ цветом или материалом.

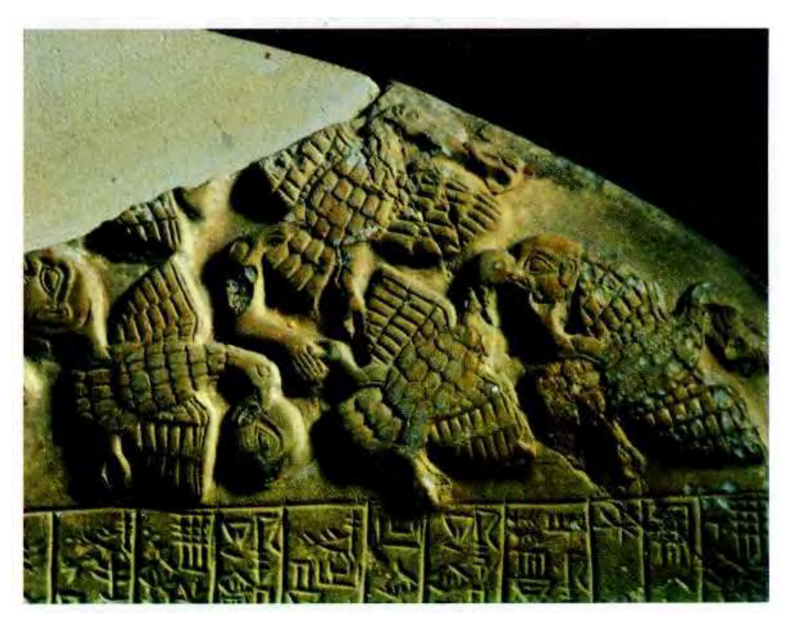
Во время раскопок, проводившихся в Уре в 20-х гг. XX в. под руководством английского археолога Леонарда Вулли, были обнаружены многочисленные погребения, в которых оказалось несметное количество ценностей. Поражали гробницы и обилием человеческих останков — по-видимому, жертвоприношений. Поэтому захоронения назвали «царскими», хотя так и не установили, кто же был погребѐн в них в действительности. Здесь были найдены две доски, образующие как бы двускатную крышу, с изображениями военного похода и ритуального пира, выполненными в технике мозаики, — так называемый «штандарт из Ура». Точное его назначение неизвестно.



«Штандарт» из «царской» гробницы в Уре. Фрагмент. Около 2600 г. до н. э. Британский музей, Лондон.



Оттиски резных печатей из Ура. III тысячелетие до н. э.



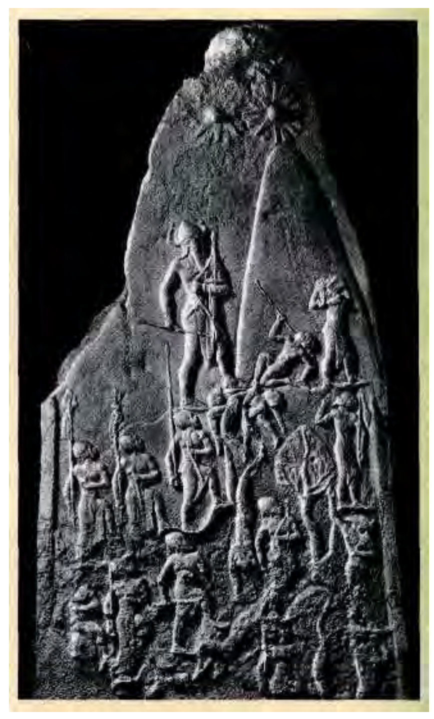
Стела царя Эаннатума (Стела коршунов). Около 2470 г. до н. э. Лувр, Париж.

в Центральной и Северной Месопотамии в глубокой древности. Царь аккадцев Саргон Древний, которого позднее назвали Великим, легко подчинил себе ослабленные междоусобными войнами шумерские города и создал первое в этом регионе единое государство — царство Шумера и Аккада, которое существовало до конца III тысячелетия до н. э. Саргон и его соплеменники бережно отнеслись к шумерской культуре. Они освоили и приспособили для своего языка шумерскую клинопись, сохранили древние тексты и произведения искусства. Даже религия шумеров была воспринята аккадцами, только боги получили новые имена.

В аккадский период появилась новая форма храма — *зиккурат.* Это ступенчатая пирамида, на вершине которой помещалось небольшое святилище. Нижние ярусы зиккура-



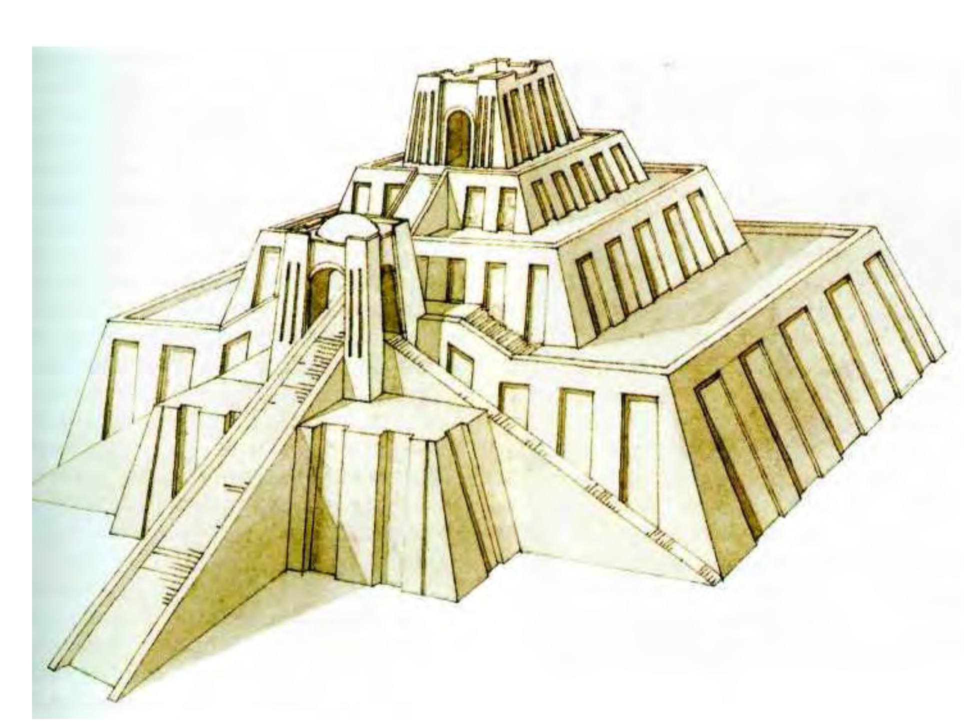
Получение оттиска с резной печати.



Стела царя Нарамсина. XXIII в. до н. э.

Рельеф стелы царя Аккада Нарамсина рассказывает о его победоносном походе против горного племени луллубеев. Мастеру удалось передать пространство и движение, объѐм фигур и показать не только воинов, но и горный пейзаж. На рельефе представлены знаки Солнца и Луны, символизирующие божеств — покровителей царской власти.

58



Зиккурат в Уре. Реконструкция. XXI в. до н. э.

та, как правило, окрашивали в чѐрный цвет, средние — в красный, верхние — в белый. Символика формы зиккурата — «лестницы в небо» — проста и понятна во все времена. В XXI в. до н. э. в Уре

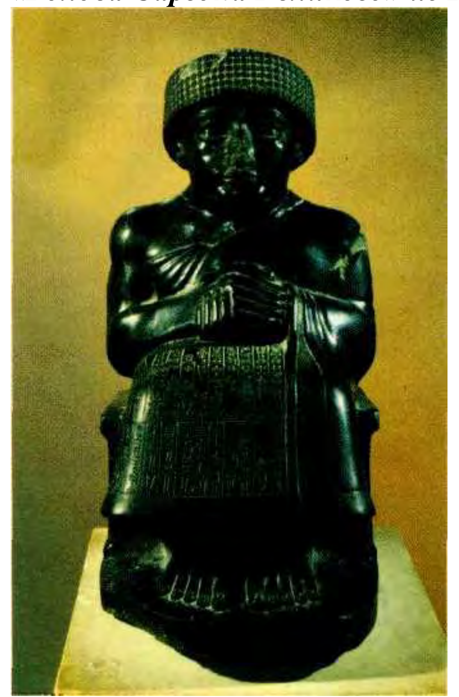
был сооружѐн трѐхъярусный зиккурат, высота которого составляла двадцать один метр. Позже его перестроили, увеличив число ярусов до семи.

Памятников изобразительного искусства аккадского периода сохранилось очень мало. Отлитая из меди голова, возможно, является портретом Саргона Великого. Облик царя исполнен спокойствия, благородства и внутренней силы. Чувствуется, что мастер стремился воплотить в скульптуре образ идеального правителя и воина. Силуэт скульптуры чѐткий, детали выполнены тщательно — всѐ свидетельствует о прекрасном владении техникой работы по металлу и знании возможностей этого материала.

В шумерский и аккадский периоды в Месопотамии и других областях Передней Азии определились основные направления искусства (архитектуры и скульптуры), которые получили дальнейшее развитие.



«Голова Саргона Великого» из Ниневии. XXIII в. до н. э. Иракский музей, Багдад.



Статуя Гудеа, правителя Лагаша. XXI в. до н. э. Лувр, Париж.

После смерти царя Нарамсина пришедшее в упадок царство Шумера и Аккада захватили кочевые племена гутиев. По некоторым городам на юге Шумера удалось сохранить самостоятельность, в том числе и Лагашу. Гудеа, правитель Лагаша (около 2080—2060 гг. до н. э.), прославился строительством и восстановлением храмов. Его статуя — выдающееся произведение шумеро-аккадской скульптуры.

ИСКУССТВО СТАРОВАВИЛОНСКОГО ЦАРСТВА

В 2003 г. до н. э. царство Шумера и Аккада прекратило своѐ существование, после того как в его пределы вторглось войско соседнего с ним Элама и разгромило столицу царства — город Ур. Период с XX по XVII в. до н. э. называют старовавилонским, поскольку самым важным политическим центром Междуречья в то время стал Вавилон. Его правитель Хаммурапи (1792—1750 гг. до н. э.) после жестокой борьбы вновь создал на этой территории сильное централизованное государство — Вавилонию.

Старовавилонская эпоха считается золотым веком месопотамской литературы: разрозненные сказания

Стела вавилонского царя и основателя государства Хаммурапи запечатлела текст его двухсот сорока семи законов, записанных клинописью. Этот самый древний из известных сборников законов был обнаружен французскими археологами в 1901 г. при раскопках в городе Сузы, столице древнего Элама.



Стела царя Хаммурапи из Суз. XVIII в. до н. э.
Лувр, Париж.

о богах и героях слились в поэмы. Например, широко известен эпос о Гильгамеше, полулегендарном правителе города Урука в Шумере. Произведений изобразительного искусства и архитектуры того периода сохранилось мало: после смерти Хаммурапи Вавилония не раз подвергалась нападениям кочевников, уничтоживших многие памятники.

В парадных композициях, изображающих торжественное предстояние царя перед божеством, использовались традиционные приѐмы: фигуры героев неподвижны и напряжены, а детали их внешнего облика не разработаны. В таком «официальном» стиле выполнена базальтовая стела Хаммурапи, на которой высечены тексты его законов. Стелу венчает рельеф, запечатлевший вавилонского правителя, стоящего в почтительной позе перед богом солнца и справедливости Шамашем. Бог вручает Хаммурапи атрибуты царской власти.

Если же в произведении речь идѐт не о богах или правителях, а об обычных людях, то манера изображения становится совершенно иной. Примером тому служит небольшой рельеф из Вавилона, представляющий двух музицирующих женщин: стоящая играет на лире, а сидящая — на ударном

инструменте, похожем на тамбурин. Их позы грациозны и естественны, а силуэты изящны. Подобные маленькие композиции с изображениями музыкантов или танцоров — самая интересная часть скульптурного вавилонского наследия.
Оба стиля изображения причудливо соединились в росписях дворца в Мари — крупном городе, находившемся к северо-западу от Вавилона, а в XVIII в. до н. э. завоѐванном и разрушенном Хаммурапи, Сцены из жизни богов представляют собой строгие, лишѐнные движения композиции в чѐрно-белых или красно-коричневых тонах. Но в росписях на бытовые сюжеты можно встретить и живые позы, и яркие цветовые пятна, и даже попытки передать глубину пространства.





Статуя молящегося (возможно, царя Хаммурапи). 1792—1750 гг. до н. э. Лувр, Париж.



Богиня Иштар с двумя жрицами. Рельеф из дворца в Мари. XIX—XVIII вв. до н. э. Музей Дейр-аз-Зур, Сирия.



Жертвоприношение. Настенная роспись из дворца в Мари. II тысячелетие до н. э. Лувр, Париж.

ИСКУССТВО ХЕТТОВ И ХУРРИТОВ

Государства, созданные хеттами (индоевропейским народом) и хурритами (племенами неизвестного происхождения), существовали недолго, но их творчество отразилось в искусстве последующих эпох. Художественное видение окружающего мира хеттов и хурритов было во многом сходным: памятники хеттского и хурритского искусства поражают суровостью и особой внутренней энергией.

Хеттское царство, возникшее в XVIII в. до н. э., достигло расцвета к XIV—XIII вв. Военная мощь позволяла ему конкурировать с Египтом

и Ассирией. Однако в конце XII в, до н. э. оно погибло от нашествия кочевых племѐн — так называемых «народов моря». Основная территория Хеттского царства — полуостров Малая Азия — представляет собой обширную горную котловину. Вероятно, горы для хеттов были чем-то большим, чем просто среда обитания: это часть их религиозного и художественного мира. В религии хеттов существовал культ камня, даже небесный свод они считали каменным.

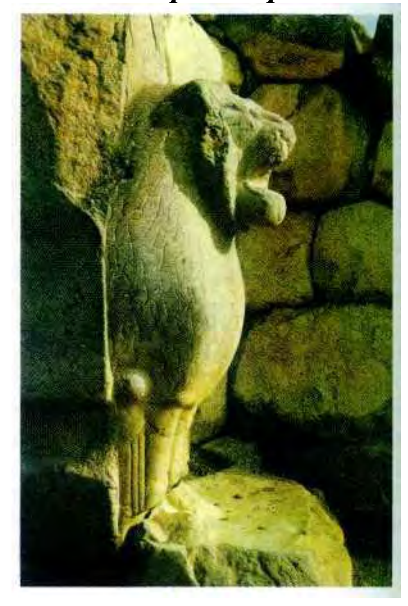
Большинство памятников хеттского искусства известно по раскопкам их столицы — Хаттусы (ныне Богазкѐй в Турции). Город окружала мощная стена с пятью воротами, а центром его была находившаяся на скале крепость. Все постройки хетты возводили из крупных каменных или глиняных блоков. Хеттские сооружения обычно асимметричны, перекрытия у них плоские, в качестве опор использовались не колонны, а мощные четырѐхгранные столбы. Нижняя часть здания (цоколь), как правило, оформлялась большими каменными плитами — *ортоста'тами,* украшенными рельефами.

Бережное, исполненное религиозного трепета отношение хеттов к камню определило главные черты хеттской скульптуры: предпочтение отдавалось рельефу, в котором острее, чем в статуе, чувствовалась связь с формой каменного блока. Пожалуй, самое замечательное в искусстве хеттов заключается в том, что их памятники гармонично вписывались в окружающую природу и при этом пейзаж превращался в своеобразную «естественную архитектуру». В трѐх километрах от Хаттусы было открыто горное святилище, названное Язылы-Кая (Расписные Скалы). Это два связанных друг с другом ущелья; на их гигантских «стенах»-скалах расположены рельефы со сценами торжественного шествия богов. Процессии богов в виде воинов в конических шлемах, вооружѐнных мечами, и

богинь в длинных одеяниях движутся навстречу друг другу. В центре композиции изображены фигуры бога грозы Тешуба и его супруги — богини Хебат.
Не только хетты создавали святилища в скалах. Многие народы Древнего Востока стремились превратить окружающий мир в грандиозный храм. Но из-за монументального размаха и суровой простоты скульптурных изображений именно святилище Язылы-Кая производит особенно сильное впечатление.



Львиные ворота крепости в Хаттусе. Около 1350—1250 гг. до н. э.

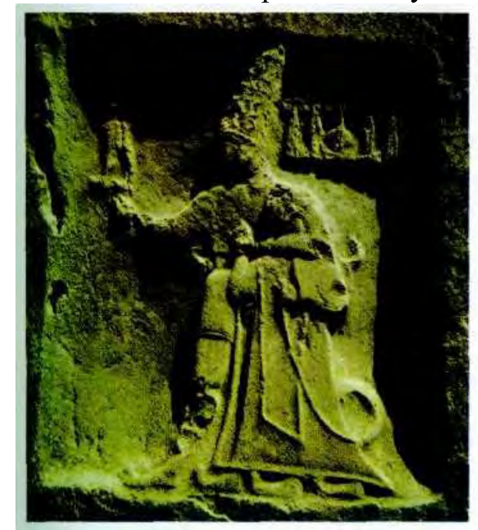


Львиные ворота. крепости в Хаттусе.
Фрагмент. Около 1350—1250 гг. до н. э.

Памятников искусства хурритов сохранилось крайне мало. Самое значительное из хурритских государств, Митаини, располагавшееся в Центральной Месопотамии, просуществовало около трѐхсот лет (XVI— XIII вв. до н. э.). Потерпев в XIV в. до н. э. сокрушительное поражение от хеттов, оно через столетие покорилось Ассирии.

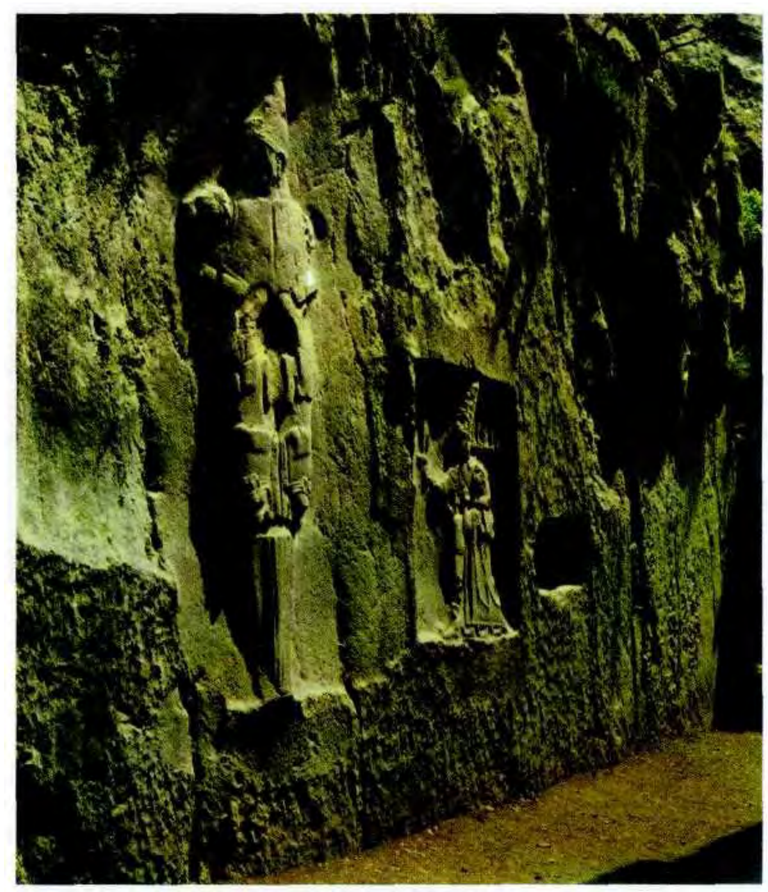
Хурриты изобрели особый тип дворцово-храмовой постройки — *бит-хила'ни* (дословно «дом галереи»), здание с комплексом галерей, параллельных главному фасаду. Входная галерея с двумя башнями по краям, к которым вели специальные лестницы, напоминала парадные городские ворота.

Немногочисленные памятники хурритской скульптуры — изображения людей, выполненные в условной манере, с напряжѐнными, похожими на маски лицами — довольно сильно воздействуют на зрителя: кажется, будто какая-то сила скрыта в тяжѐлой, непроницаемой массе камня. В этом чувствуется родство с хеттской скульптурой. Однако хурритские мастера в отличие от хеттов шлифовали камень до блеска, и статичная, как бы замкнутая в себе композиция оживлялась игрой светотени на поверхности скульптуры.





Подземный ход крепости в Хаттусе. Около 1350—1250 гг. до н. э.
Процессия богов. Скальный рельеф в Язылы-Кая. Фрагмент. XIII в. до н. э.



Процессия богов. Скальный рельеф в Язылы-Кая. XIII в. до н. э.

ИСКУССТВО ФИНИКИИ

Финикийцы, расселившиеся в XII—X вв. до н. э. от Средиземноморского побережья до Ливанских гор, были искусными мореплавателями, торговцами и мастерами, славившимися своим искусством во многих странах Передней Азии. Финикийские ювелиры и скульпторы умело соединяли в своих изделиях традиции разных культур и создавали удивительные произведения — из резного дерева и слоновой кости, золота и серебра, драгоценных камней и цветного стекла. Финикийским мастерам не было равных по тонкости работы, знанию возможностей материала, ощущению формы.

В финикийских городах — Библе, Угарите, Тире, Сидоне — возводились богато украшенные многоэтажные сооружения. Для оформления храмов использовались бронза и ценные породы кедра. Финикийские строители быстро осваивали незнакомые им приѐмы работы, а потому получали приглашения отовсюду. Исследователи предполагают, что знаменитые дворец и храм древнеиудейского царя Соломона в Иерусалиме построили финикийцы.



Крылатый сфинкс. XII в. до н. э. Собрание Боровского, Иерусалим.



Женские фигуры из финикийского храма. Национальный археологический музеи, Бейрут.



Повозка с богами-защитниками. I тысячелетие до н. э. Лувр, Париж.

Первое тысячелетие до н. э. часто называют эпохой великих империй. Крупнейшие государства того периода — Ассирия, Вавилония, Ахеменидский Иран — вели непрерывные войны, поскольку они стремились объединить под своей властью множество народов и земель. Например, ассирийские цари называли себя правителями четырѐх стран света, но повелителями мира ощущали себя не только они: между империями шла жесточайшая борьба. Однако

64

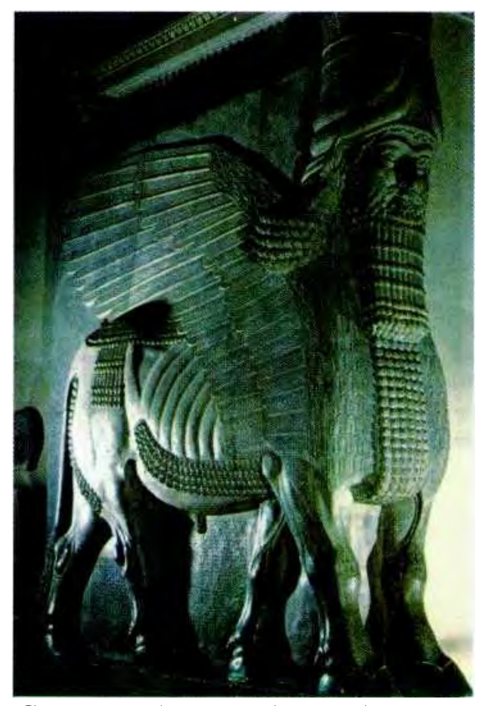
при всей сложности политического устройства сильнейших государств древней Передней Азии именно они сумели сохранить духовные и культурные ценности в условиях противостояния разрушительным нашествиям кочевых племѐн, которые в XII в. до н. э. уничтожили Хеттское царство и постоянно угрожали другим народам.

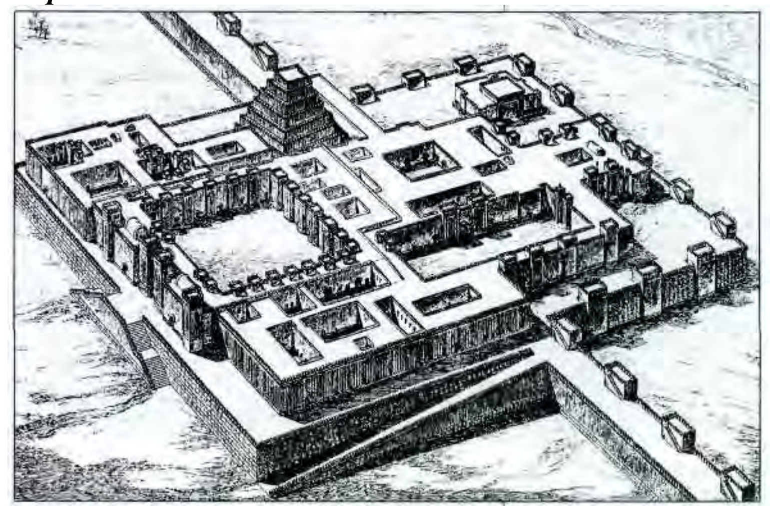
ИСКУССТВО АССИРИИ

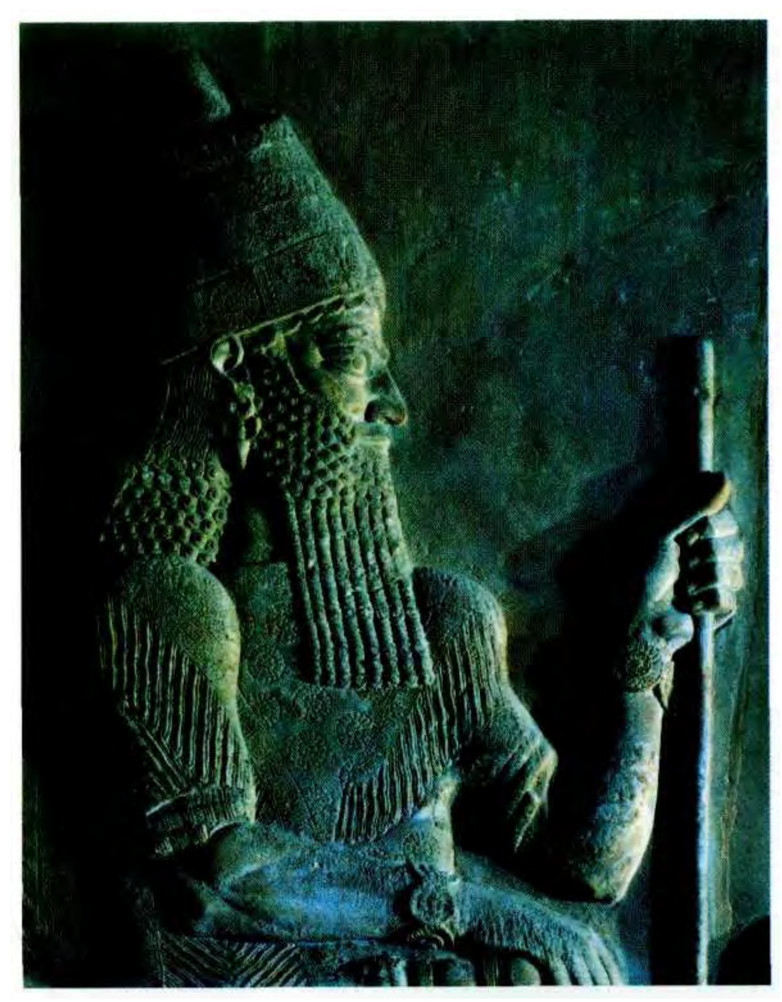
О существовании Ассирии — мощного, агрессивного государства, чьи границы в период расцвета простирались от Средиземного моря до Персидского залива, люди знали задолго до еѐ археологического открытия из текстов Библии — священной книги иудеев и христиан. Ассирийцы жестоко расправлялись с противником: разрушали города, устраивали массовые казни, продавали в рабство десятки тысяч людей, переселяли целые народы. Но в то же время завоеватели с огромным вниманием относились к культурному наследию покорѐнных стран, изучая художественные принципы чужеземного мастерства. Соединив традиции многих культур, ассирийское искусство приобрело неповторимый облик.

На первый взгляд ассирийцы не стремились создавать новые формы. В их архитектуре встречаются все известные ранее типы построек: зиккурат, бит-хилани. Новизна заключалась в отношении к архитектурному ансамблю. Центром дворцово-храмовых комплексов стал не храм, а дворец. Появился новый тип города — город-крепость с единой строгой планировкой. Примером может служить Дур-Шаррукин — резиденция царя Саргона II (722— 705 гг. до н. э.). Больше половины общей площади города занимал дворец, возведѐнный на высокой платформе. Его окружали мощные стены высотой в четырнадцать метров. В системе дворцовых перекрытий применялись своды и арки. Его парадный вход «охраняли» гигантские фигуры фантастических стражей *шведу* — крылатых быков с человеческими лицами.

Украшая покои в царских дворцах, ассирийцы отдавали предпочтение рельефу, создав в этом виде искусства собственный стиль. Главные особенности ассирийского рельефа сформировались к IX в. до н. э.,


Статуя быка-шеду из дворца царя Саргона II в Дур-Шаррукине. Конец VIII в. до н. э. Лувр, Париж.


Дур-Шаррукин. Реконструкция. 713—708 гг. до н. э.

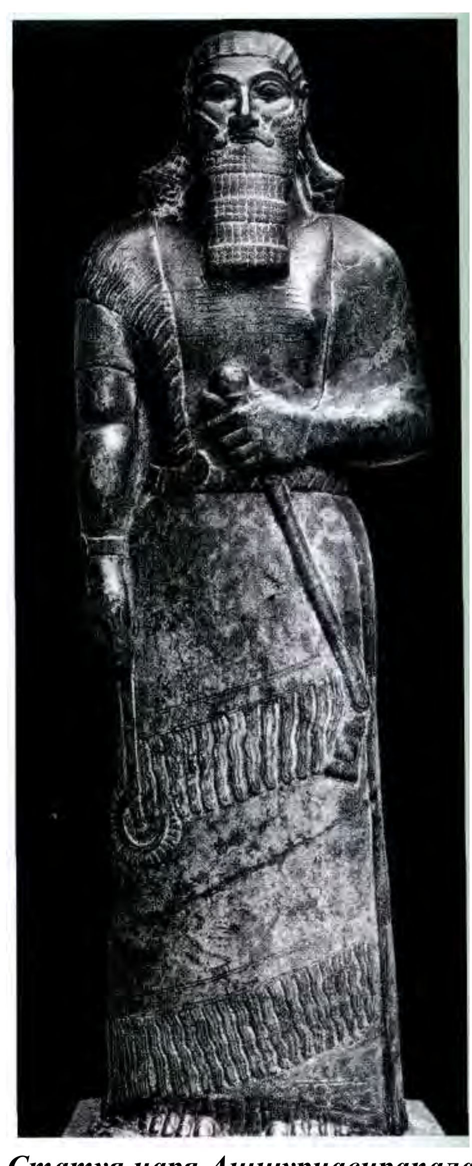


Царь Саргон II. Рельеф из дворца Саргона II в Дур-Шаррукине. VIII в. до н. э.



Раненая львица. Рельеф из дворца царя Ашшурбанипала в Ниневии. VII в. до н. э. Британский музей, Лондон.

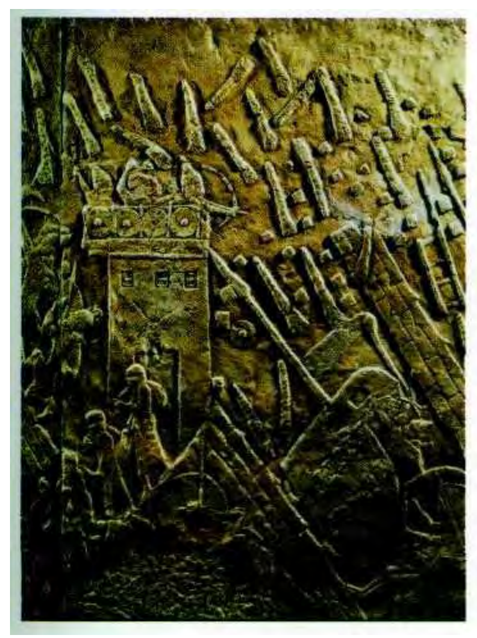
которым датируется ансамбль из дворца царя Ашшурнасирапала II (883—859 гг. до н. э.) в Кальху. Дворец украшал цикл рельефов, прославлявших царя как полководца, мудрого правителя, физически очень сильного человека. Для воплощения этой идеи скульпторы использовали три группы сюжетов, изображающие войну, охоту и торжественное шествие с принесением дани. Важным элементом ком-



Статуя царя Ашшурнасирапала II. 883—859 гг. до н. з. Британский музей, Лондон.

позиции является текст: убористые строчки клинописи порой идут прямо по изображению. В каждом рельефе много персонажей, повествовательных подробностей. Фигуры людей на рельефах выполнены в условном, обобщѐнном стиле, тогда как облик животных передан натуралистично. Иногда мастера прибегали к искажению пропорций, подчѐркивая тем самым драматизм ситуации: например, в сценах охоты лев мог быть крупнее лошади. Людей чаще всего изображали в соответствии с каноном: голову, нижнюю часть тела, ноги и одно плечо — в профиль, другое плечо — в фас. Тщательно отделывали детали — завитки волос, складки одежды, отдельные мускулы. Рельефы раскрашивали; возможно, первоначально они очень напоминали настенную живопись.

Комплекс рельефов дворца Ашшурнасирапала II стал образцом для всех последующих произведений ассирийской скульптуры. Наиболее известным считается ансамбль из дворца царя Ашшурбанипала в Ниневии (VII в. до н. э.).



Осада иудейского города Лахиша Синаххерибом. Фрагмент рельефа из дворца паря в Ниневии. 701 г. до н. э. Британский музей, Лондон.

С поразительным мастерством и эмоциональной силой выполнены рельефы со сценами охоты, украшающие стены так называемой Царской комнаты. В отличие от аналогичных изображений из Кальху с их торжественным и несколько замедленным действием здесь всѐ находится в стремительном движении: увеличение свободного пространства между фигурами позволяет ощутить и это движение, и азарт, охвативший всех участников сцены. Рельефы в Ниневии натуралистичны, что прежде всего относится к изображениям животных: их облик анатомически правилен, позы точны и выразительны, а агония умирающих львов

МИФИЧЕСКИЕ ПЕРСОНАЖИ
В ИСКУССТВЕ ДРЕВНЕЙ ПЕРЕДНЕЙ АЗИИ

Немало произведений месопотамского искусства связано с религиозными и мифологическими сюжетами. В сказаниях и поэмах часто рассказывается о фантастических существах — полулюдях-полуживотных, постоянно сопровождающих богов, героев и обычных людей.

Наиболее известный пример — «стражи» дворца ассирийского царя. Это ше'ду — крылатые быки с пятью ногами и человеческими лицами. Лишняя нога у этих сказочных животных сделана специально, для того чтобы создать оптический эффект: человеку, проходящему через ворота, кажется, что могучий страж движется ему навстречу и готов в любую минуту преградить путь тому, кто несѐт зло.

Другим персонажем является человекобык — один из популярнейших героев шумерской и аккадской глиптики — существо с головой и туловищем человека, бычьими ногами и хвостом. В древнейшие времена он почитался скотоводами в качестве защитника стад от болезней и нападений хищников. Вероятно, поэтому его часто изображали держащим пару перевѐрнутых вниз головами львов или леопардов. Позднее ему стали приписывать роль стража владений различных богов. Не исключено, что под видом человекобыка представляли верного друга и спутника знаменитого эпического героя Гильгамеша — Энкиду, который, имея человеческий облик, прожил часть своей жизни в лесу, привычками и поведением не отличаясь от животного.

Стражами владений бога солнца Уту-Шамаша считались ещѐ два популярных персонажа: человек-скорпион, поддерживающий, согласно древним сказаниям, небесный свод, и бык с человеческим лицом. Однако по силе и агрессивности не имел себе равных среди других монстров львиноголовый орѐл Анзуд. Он охранял границы загробного мира и символизировал стихии, которые находились под покровительством бога войны Нингирсу.

*Канон — (от *греч.* «правило*) — система правил, принятых в искусстве в какой-либо исторический период, в том или ином художественном направлении.

передана с редкими правдоподобием и яркостью.

В конце VII в. до н. э. Ассирию уничтожили её давние противники — Мидия и Вавилония; Ниневия, столица Ассирии, в 612 г. до н. э. была разрушена, а в 605 г. до н. э. в битве под Каркемишем погибли остатки ассирийской армии. В искусстве древности традиции Ассирии, осо-

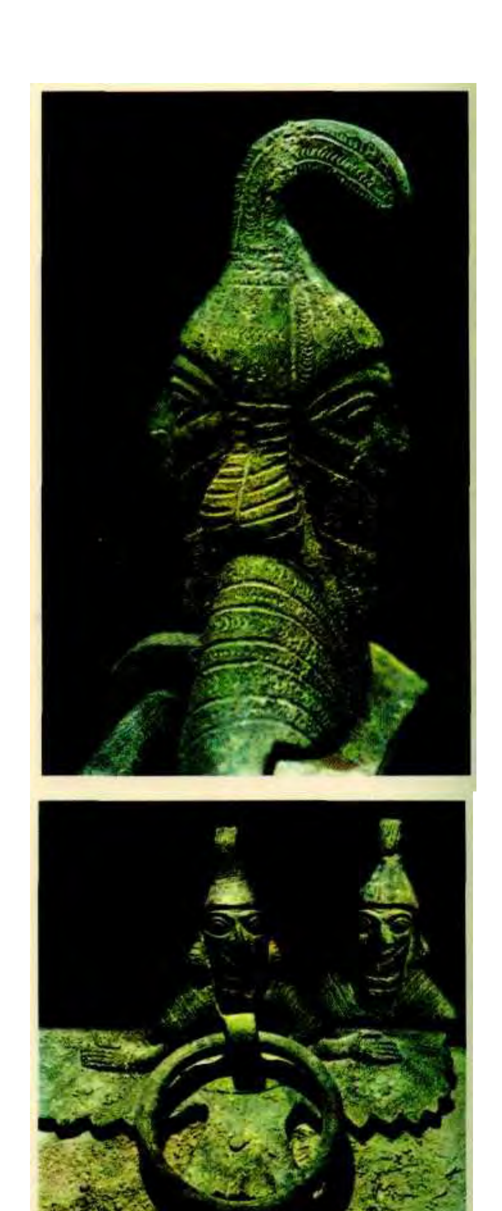
ИСКУССТВО УРАРТУ

Урарту — небольшое, но сильное государство, сложившееся на территории Армянского нагорья к IX в. до н. э. Первые упоминания о нём встречаются в надписях ассирийского властителя Ашшурнасирапала II. Урарту вело постоянные войны: сначала с Ассирией, а позже — с кочевыми племенами киммерийцев, скифов и Мидией. Между 593 и 591 гг. до н. э. мидийские войска захватили последние урартские крепости и таким образом Урарту стало частью территории Мидии, а потом и Ахеменидской Персии.

Памятники урартского искусства не отличаются своеобразием, но представляют интерес, поскольку в них оригинально соединились художественные традиции соседних народов. Мощные города-крепости Тейшебаини' и Эребу'ни, обнаруженные при раскопках на территорий Армении, показывают глубокое знание урартскими строителями хеттской и ассирийской архитектуры. Влияние Ассирии прослеживается и в сохранившихся фрагментах монументальных росписей из Эребуни, однако в композиции часто включается чисто урартский орнамент.

Высокий уровень мастерства отличает памятники декоративно-прикладного искусства, в которых нередко появляются известные по другим культурам персонажи. Например, фантастическое существо, напоминающее ассирийского шеду. Только «шеду» в Урарту — это маленькая бронзовая статуэтка с лицом, инкрустированным слоновой костью, и многоцветной раскраской крыльев. Великолепные изображения львов на щитах и ювелирных изделиях, всадники, скачущие на колесницах, чьи изображения обычно украшают футляры для стрел, также навеяны образами ассирийских рельефов.

Главной чертой урартского художественного мышления можно считать любовь к цвету: мастера используют сочные, яркие краски и эффектные сочетания цветов, например густого красного с тёмно-синим, насыщенного коричневого с блестящей позолотой. Пристрастие к комбинациям различных техник и материалов в рамках одного произведения тоже показывает постоянное желание мастеров найти для хорошо известных образов новые краски. Благодаря этому известные божества, демоны и фантастические чудовища в произведениях из Урарту выглядят более доступными и понятными; порой кажется, что они призваны не устрашать, а защищать человека, привлекать его к себе. Даже из военных сцен, часто встречающихся в урартской чеканке, исчезает азарт схватки, а всё внимание зрителя переключается на декоративную выразительность композиций. Памятники из Урарту лишний раз демонстрируют глубокое культурное единство, связывающее разные народы Древнего Востока часто вопреки политическим конфликтам.



Ручка котла с изображением мифических персонажей. VIII—VII вв. до н. э.

68

бенно в области монументального рельефа, ещѐ долгое время привлекали к себе внимание. В частности, сильное влияние они оказали на скульптуру Древнего Ирана.

ИСКУССТВО НОВОВАВИЛОНСКОГО ЦАРСТВА

Судьба Нововавилонского царства, особенно его столицы, поражает драматическим чередованием взлѐтов и падений. История Вавилонии — бесконечная череда военных конфликтов, из которых она далеко не всегда выходила победительницей. Особенно тяжѐлой была борьба с Ассирией. В 689 г. до н. э. ассирийский властитель Синаххери'б (705—680 гг. до н. э.) разрушил и затопил Вавилон, зверски расправившись с его жителями. Асархаддон, сын Синаххериба, приказал отстроить город, по, подавляя антиассирийский мятеж в 652 г. до н. э.,
повторил злодеяние отца. Только после того как Ассирия прекратила
своѐ существование, Вавилония смогла достичь главенствующего положения в Передней Азии. Короткий период еѐ расцвета наступил в правление Навуходоно'сора II (605— 562 гг. до н. э.).

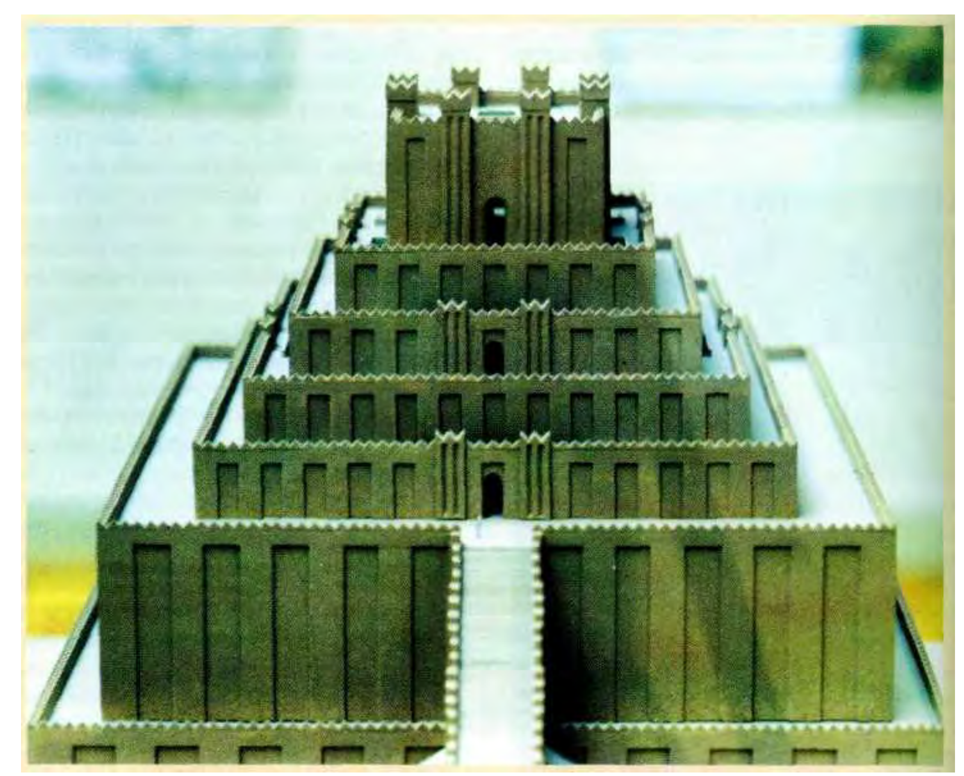
Вавилон стал одним из самых богатых и своеобразных городов в регионе, политическим и духовным центром: в нѐм было пятьдесят три храма. В вавилонской культуре видели прямую наследницу шумеро-аккадских традиций, которые в то время почитались.
К сожалению, от блистательной эпохи Навуходоносора II сохранилось очень мало памятников. И всѐ же исторические источники донесли до нас сведения о том, какие ещѐ крупные постройки находились в Вавилоне. В первую очередь это огромный дворец Навуходоносора II с «висячими садами» царицы Семирамиды, которые греки считали одним из семи чудес света. Самым же знаменитым сооружением был зиккурат, называвшийся Этеменанки, посвящѐнный верховному богу города



Вавилон. Реконструкция. VI в. до н. э.

*«Висячие сады» царицы Семирамиды (IX в. до н. э.) получили такое название, так как располагались на высоких террасах, пристроенных к царскому дворцу.

Согласно Библии, жители города Вавилона задумали построить башню до небес, но Бог не позволил им осуществить этот план, «смешав языки» строителей так, что они перестали понимать друг друга. Библейская Вавилонская башня имеет реальный прообраз — зиккурат Этеменанки в Вавилоне. Древнегреческий историк Геродот писал, что это «...массивная башня, имеющая по одной стадии (сто восемьдесят метров. — *Прим. ред.)* в длину и ширину. Над этой башней поставлена другая, над второй третья и так далее до восьмой. Подъем на них сделан снаружи: он идѐт кольцом вокруг всех башен. Поднявшись до середины подъѐма, находишь место для отдыха со скамейками: восходящие на башню садятся здесь отдохнуть. На последней башне есть большой храм...». Зиккурат Этеменанки не сохранился до нашего времени; раскопки, проведѐнные в XX в, установили только место, где он находился.



Зиккурат Этеменанки. Реконструкция. VI в. до н. э.

Мардуку. Высота зиккурата равнялась девяноста метрам, и именно его принято считать прототипом библейской Вавилонской башни.

Единственное архитектурное сооружение Вавилона, сохранившееся до наших дней, — ворота богини Иштар — одни из восьми парадных въездных ворог, носивших имена восьми главных божеств. От каждого из въездов вела священная дорога к храму того же божества. Таким образом, ворота были частями храмовых комплексов, и вся территория города воспринималась как священное пространство. Ворота Иштар имели особое значение — от них мимо храма Мардука была проложена широкая Дорога процессий, по которой проходили торжественные шествия. Ворота представляли собой огромную арку, по четырѐм сторонам которой стояли высокие массивные зубчатые баш-
ни. Всѐ сооружение покрывал глазурованный кирпич с рельефными изображениями священных животных бога Мардука. Благодаря нежной и изысканной цветовой гамме (жѐлтое изображение на голубом фоне) этот монумент выглядел лѐгким и праздничным. Чѐтко выдержанные интервалы между фигурами настраивали каждого подходящего к воротам на ритм торжественного шествия.

В течение многих столетий новой эры о Вавилоне, как и об Ассирии, люди знали по библейским повествованиям. На их основе сложился образ агрессивного государства, попирающего все нормы политики и нравственности. Действительно, в стремлении к завоеваниям, в беспощадности к побеждѐнным Вавилония не уступала Ассирии: на еѐ территории проживало немало народов, насильственно переселѐнных из

*Глазурь (от *нем.* Glas — «стекло») — стекловидное покрытие поверхности глиняного изделия, закреплѐнное обжигом.



Изразцовая облицовка ворот богини Иштар из Вавилона. Фрагмент, VI в. до н. э. Государственные музеи, Берлин.



Ворота богини Иштар
из Вавилона. VI в. до н. э. Государственные музеи, Берлин.



Лев. Изразцовая облицовка стены тронного зала царя Навуходоносора
из Вавилона.
Фрагмент.
VI в. до н. э.
Государственные музеи,
Берлин

ИСКУССТВО СКИФОВ

Народы, кочевавшие в VII в. до н. э. — III в. н. э. на необъятных просторах евразийских степей, античные историки и писатели называли скифами. Они не имели письменности, а потому их происхождение и история полны тайн.

Кочевой образ жизни повлиял на искусство этих народов. Они не знали монументальных сооружений и живописи. «У скифов не в обычае воздвигать алтари и храмы богам...», — удивлялся древнегреческий историк Геродот, путешествовавший по стране скифов в V в. до н. э. Художественные произведения скифов — это чаше всего небольшие предметы из золота, серебра и бронзы с изображениями животных. В фигурках зверей и птиц воссоздавались персонажи мифов, отражались представления о строении мира. Например, бегущий олень — символ солнца, постоянно сменяющихся времѐн года; орѐл — страж загробного мира, символ бессмертия.

Практически все образцы скифского искусства были найдены во время раскопок *курганов* — холмов, насыпанных над захоронениями вождей и царей. По описаниям Геродота, для сложного погребального ритуала специально шили одежду, изготовляли конскую сбрую, ритуальные сосуды, украшения для ножен мечей и колчанов для лука и стрел.

При раскопках Чиликтинского кургана в Восточном Казахстане (VIII—VII вв. до н. э.) археологи обнаружили пятьсот двадцать четыре золотых изделия. Среди них олени с загнутыми на спину рогами, свернувшаяся в клубок пантера, голова орла с изогнутым клювом. Изображения животных чрезвычайно выразительны: в них передано и стремительное движение, и внутреннее напряжение при видимости покоя. В облике зверей и птиц мастера подчѐркивали мощные рога, сильные копыта, крепкие зубы, зоркие глаза. Художественную манеру скифских мастеров учѐные назвали скифским звериным стилем.

В курганах долины Пазырык в Горном Алтае благодаря вечной мерзлоте хорошо сохранились вещи, изготовленные из недолговечных материалов. Это вырезанные из кожи выразительные силуэты зверей, части тела которых выделены запятыми, полукружиями и спиралями; сшитые из войлока фигурки лебедей; ткани и ковры. До наших дней дошли даже татуировки на коже погребѐнных мужчин. Сами по себе эти татуировки являются прекрасными образцами скифского искусства — рисунки зверей, украшенные спиралями, сливаются с деталями других изображений, создавая красивый и затейливый узор.

Скифское искусство в своѐм развитии неоднократно испытывало влияние других культур. В VII—VI вв. до н. э., во время походов скифов в Переднюю Азию и после них, в художественных произведениях скифских мастеров появились восточные мотивы — изображения фантастических животных, сцен нападения хищников на оленей. В VI—V вв. до н. э. на искусство скифов, обитавших в Северном Причерноморье, оказала сильное воздействие культура древних греков.

В начале новой эры скифские племена исчезли, смешавшись с другими народами.

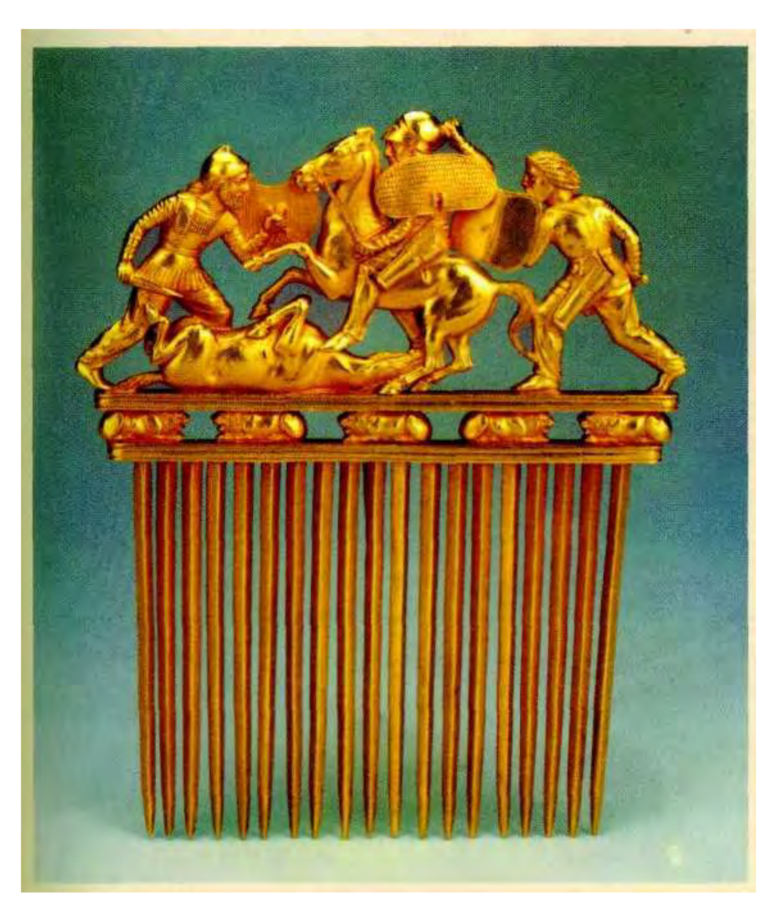


Пантера. Келермесский курган. Ставрополье.
VII в. до н. э.
Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Олень. Костромской курган. Ставрополье. Около 600 г. до н. э. Эрмитаж, Санкт-Петербург.

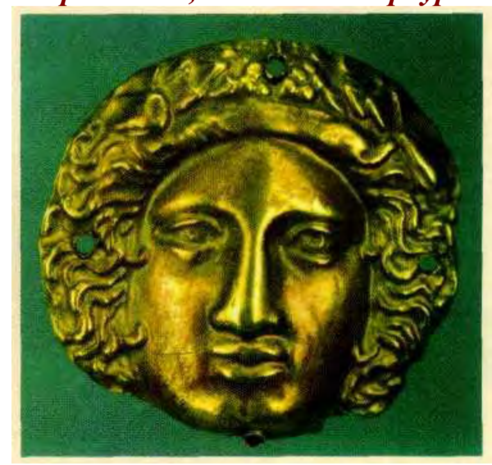
72



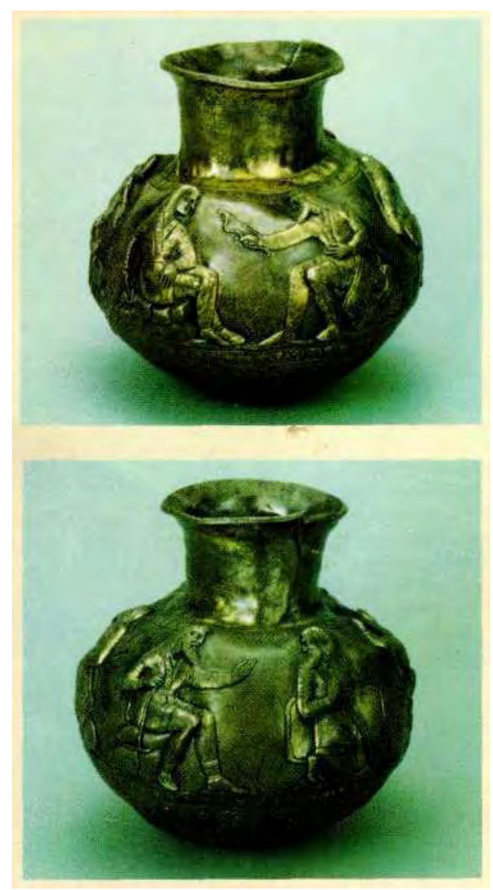
Сражающиеся воины. Украшение гребня. Курган Солоха. Украина. IV в. до н. э. Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Мифологические сцены. Украшение колчана для стрел. Курган Чертамлык. Украина. IV в. до н. э. Эрмитаж, Санкт-Петербург.

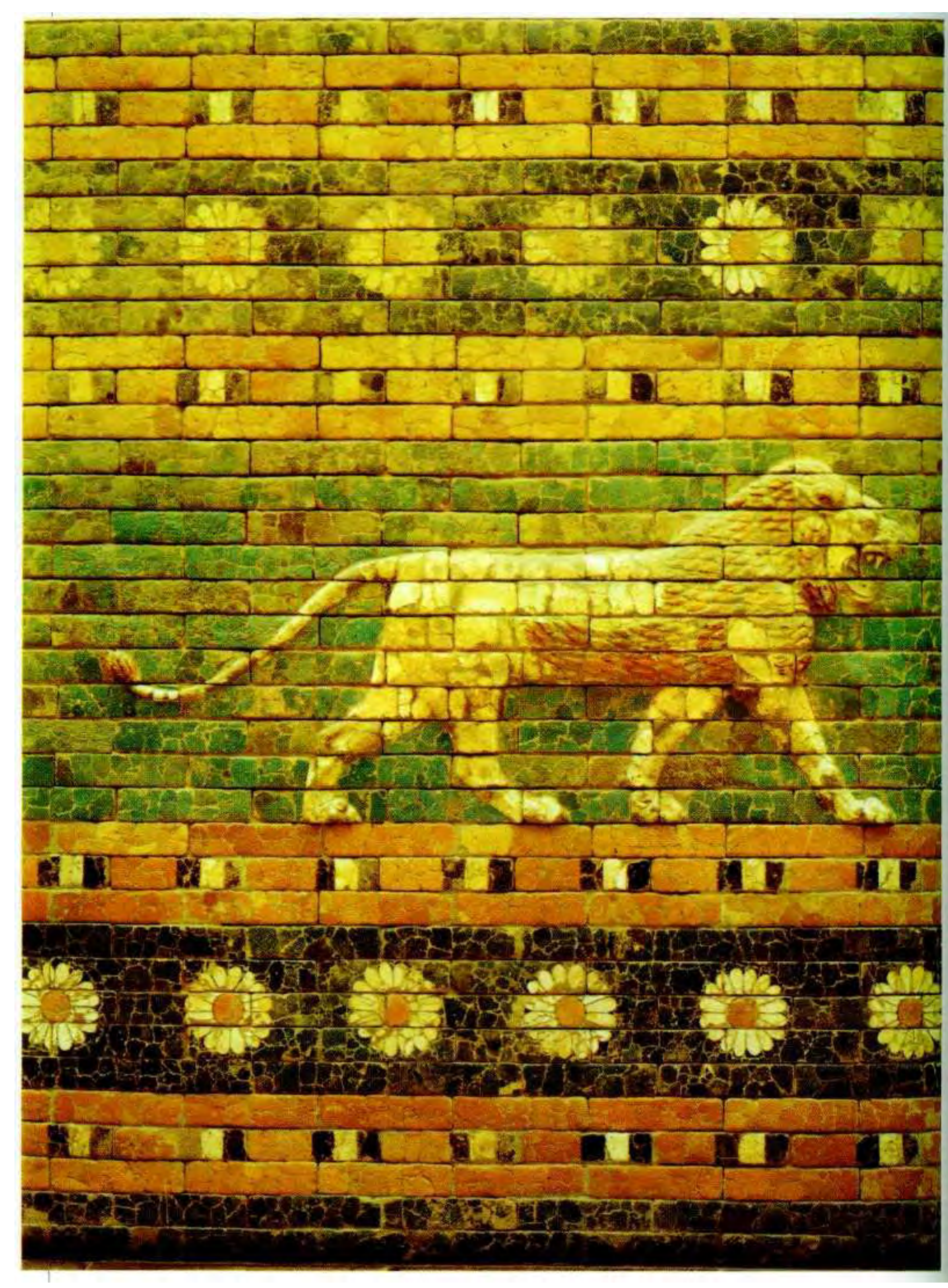


Голова древнегреческого бога Диониса. Украшение одежды. IV в. до н. э. Курган Чертамлык. Украина.
Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Скифы. Рельефы на сосудах. Частые курганы. Украина. IV в. до н. э.
Эрмитаж, Санкт-Петербург.
73

родных мест; среди них были и древние иудеи. Однако к Вавилону в древности относились почтительно. Его не постигла страшная участь Ниневии. Персидский царь Кир II Великий, в 539 г. до н. э. захвативший страну, не разрушил Вавилон, а торжественно вошѐл в город как победитель, отдавая тем самым должное его великому прошлому.



Лев. Изразцовая облицовка Дороги процессий из Вавилона.
Фрагмент. VI в. до н. э.
Государственные музеи, Берлин.

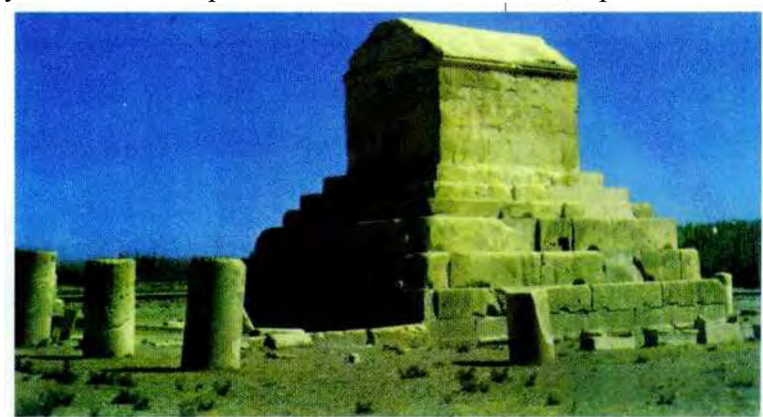
ИСКУССТВО ИМПЕРИИ АХЕМЕНИДОВ

Персы и мидяне — племена индоевропейского происхождения, населявшие Древний Иран, — впервые упоминаются в ассирийских хрониках IX в. до н. э. В 550 г. до н. э. персидский царь Кир II Великий (558— 530 гг. до н. э.), происходивший из династии Ахеменидов, сверг мидийского царя и присоединил Мидию к своему государству. В 539 г. до н. э. Персидское царство подчинило

Вавилонию, в 525 г. до н. э. -Египет, затем распространило своѐ влияние на города Сирии, Финикии, Малой Азии и превратилось в гигантскую империю. Ахеменидские цари проводили гибкую и дальновидную политику по отношению к завоѐванным государствам. Каждое из них объявлялось сатрапией (провинцией) Персии и должно было платить дань. При этом завоеватели не разрушали города, постоянно подчѐркивали свою терпимость к традициям, религии и культуре покорѐнных народов: например, устраивали символические коронования на царство по местным обычаям, участвовали в церемониях поклонения местным божествам. Господство Персии на Востоке длилось около двухсот лет и было сокрушено только в 331 г. до н. э. во время восточного похода Александра Македонского.

Мидийским и персидским мастерам нелегко было найти самостоятельный путь в искусстве, поскольку их окружали памятники более древних и ярких культур, чем их собственная. И всѐ же, изучая и перенимая чужие традиции, они сумели создать собственную художественную систему, так называемый «имперский стиль». Ему присущи торжественность, масштабность и в то же время тщательность в отделке деталей.

Художественными центрами империи Ахеменидов были царские резиденции. В их сооружении участвовало огромное количество людей, пригнанных с захваченных территорий.



Гробница царя Кира II Великого в Пасаргадах. Около 530 г. до н. э.

Каждая из резиденций представляла собой грандиозный архитектурно-скульптурный комплекс, в котором всѐ подчинялось главной идее — прославлению власти царя.

Ансамбль в Пасаргадах — городе, основанном Киром II на юге Ирана в VI в. до и. э., — самый древний, и он плохо сохранился. Вероятно, его облик, строгий и даже суровый, гармонично вписывался в величественный горный пейзаж. Ансамбль включал в себя три основные постройки: масштабный вход-портал, по бокам которого в соответствии с ассирийской традицией стояли гигантские фигуры человекобыков; дворец для торжественных приѐмов — *апада'ну*; дворцовое помещение для жилья — *таджа'ру.* Такая планировка типична и для всех последующих ансамблей.

В Пасаргадах сохранилась гробница Кира II -строгое и массивное сооружение высотой одиннадцать метров, которое отдалѐнно напоминает месопотамский зиккурат. Стены еѐ не были украшены, и только над входом размещался символ верховного бога Ахура-Мазды — большая сложной формы розетка (орнамент в форме цветка) с золотыми и бронзовыми вставками.

В планировке и оформлении царского дворца в Сузах, древней персидской столице, разрушенной ассирийцами и вновь отстроенной в правление самых знаменитых

*Александр Македонский (336—323 гг. до н. э.) — царь Македонии (одного из государств на Балканском полуострове), военачальник, создатель одной из крупнейших держав Древнего мира, которая распалась после его смерти.

царей: Дария I (522—486 гг. до н. э.), Ксеркса (486—465 гг. до н. э.) и Артаксеркса I (465—424 гг. до н. э.), ясно прослеживались традиции Месопотамии. Все помещения комплекса зданий были сгруппированы вокруг обширных внутренних дворов. Вход в главный двор резиденции Дария I украшал изысканный по композиции и цвету изразцовый рельеф, изображавший царскую гвардию. Оформление задней стены северного фасада — фигуры крылатых быков, также выложенные изразцами, — напоминало ворота Иштар в Вавилоне.

Особого внимания заслуживает парадная резиденция (520—460 гг. до н. э.) царей Дария I и Ксеркса в Персе'поле, которая сохранилась лучше других, несмотря на то что в 330 г. до н. э. еѐ пытался уничтожить Александр Македонский. Архитектурный ансамбль на высокой искусственной платформе расположен в долине, окружѐнной могучими скалами из чѐрного базальта. Главные здания комплекса — дворцы Дария I и Ксеркса, а также ападана с парадным колонным залом, куда вела огромная лестница, украшенная многочисленными рельефами.

На рельефах запечатлены популярные в Передней Азии сюжеты: борьба с фантастическими существами, сцены царских приѐмов с



Эламский гвардеец. Изразцовый рельеф из дворца Артаксеркса в Сузах. V в. до н. э.

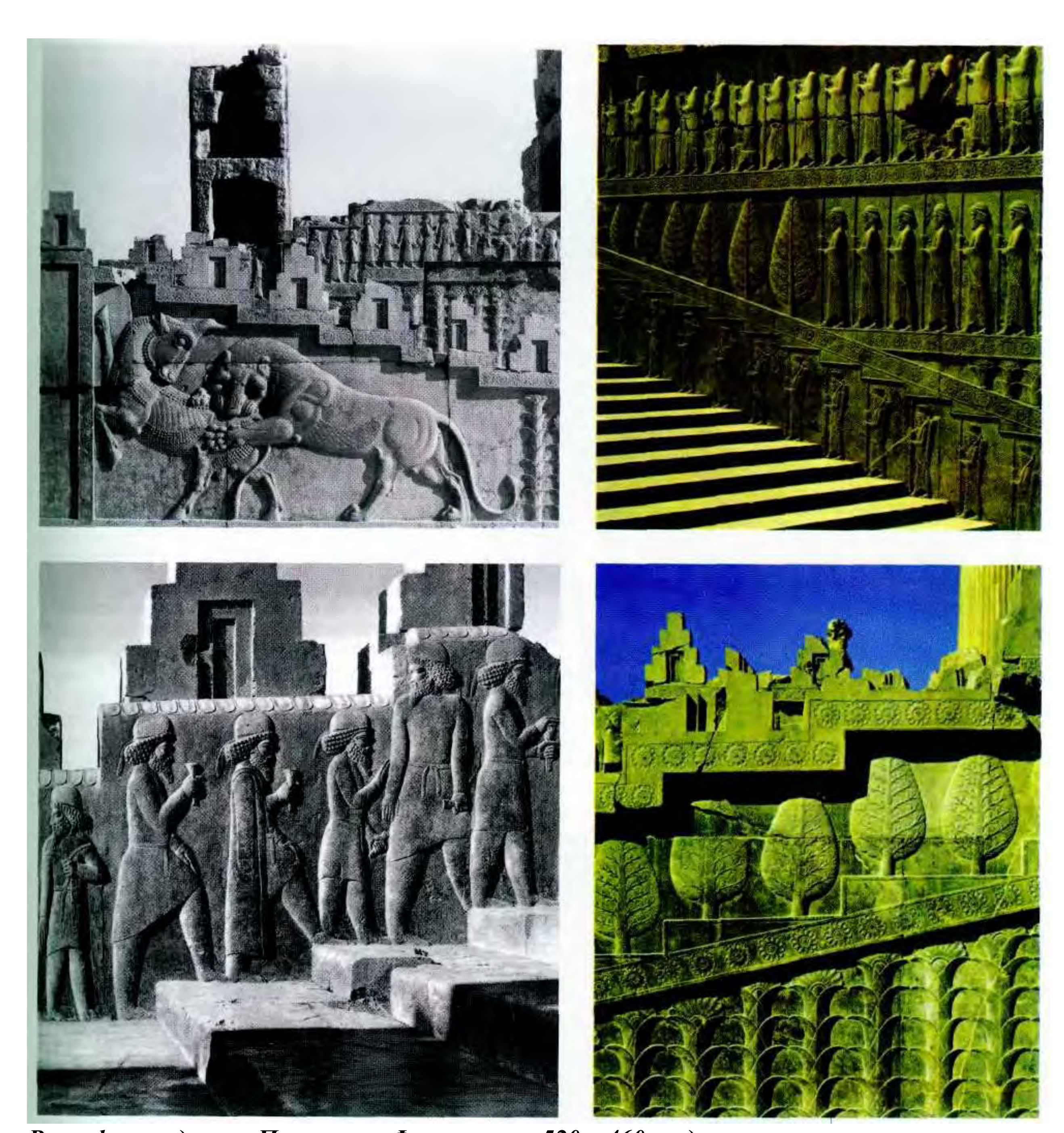


Ападана в Персеполе. Фрагмент. 520—460 г. до н. э.

ЗОРОАСТРИЗМ

В VII—VI вв. до н. э. в Древнем Иране сложилась новая религия — зороастризм. Основатель этого вероучения Заратуштра *(греч.* Зороастр) утверждал, что в основе мироздания лежит постоянная борьба между божествами добра и зла — Ахура-Маздой и Анхра-Майнью, начавшаяся ещѐ до создания Вселенной. Человек имеет свободу выбора между добром и злом, но его религиозный и моральный долг — быть на стороне добра. Важное место в учении Заратуштры занимает также почитание «священных стихий» — земли, воздуха и особенно огня (символа Ахура-Мазды). На рубеже VI—V вв. до н. э. зороастризм стал официальной религией империи Ахеменидов, претерпев, однако, ряд изменений. Ахемениды сохранили существовавшие ранее культы основных древнеиранских божеств — например, бога солнца Митры, богини воды и плодородия Анахиты, — объявив Ахура-Мазду высшим из них.

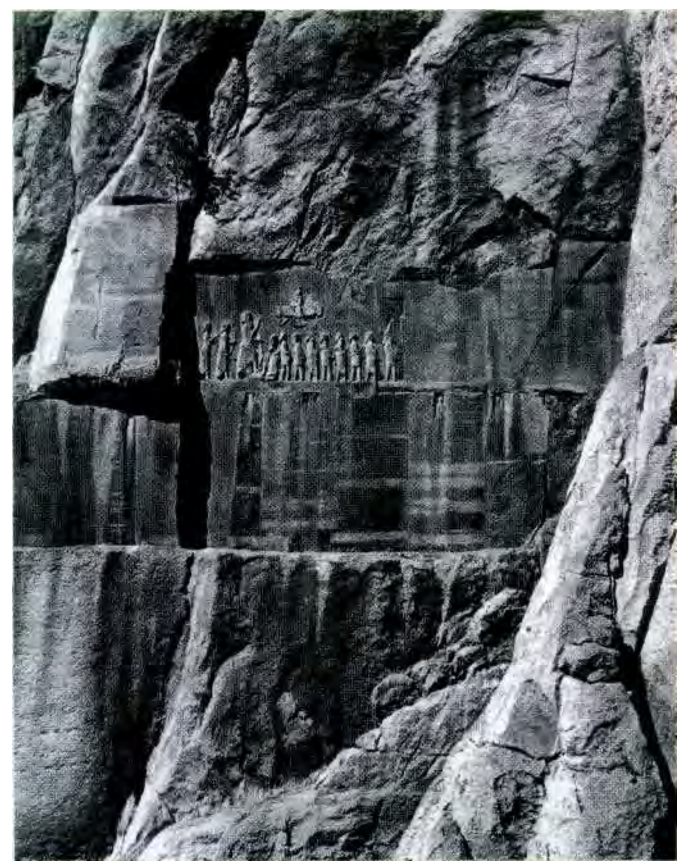
*Изразцы — плитки из обожжѐнной глины, часто покрытые росписями или глазурью.



Рельефы ападаны в Персеполе. Фрагменты. 520—460 гг. до н. э.

процессиями вавилонян, мидийцев, урартов и других народов, покорѐнных иранцами. В парадном зале изображѐн царь на троне среди приближѐнных. Создавая рельефы, мастера из Персеполя использовали опыт ассирийских ваятелей,

но в отличие от них никогда не стремились изображать в своих произведениях сцены, в которых много движения и эмоционального напряжения. Даже посвящѐнные битвам композиции статичны и торжественны.



Бехистунский рельеф. Конец VI в. до н. э.



Бехистунский рельеф. Фрагмент. Конец VI в. до н. э.

В 522 г. до н. э. Бардия, младший брат персидского царя Камбиса, сына Кира II, поднял мятеж и захватил власть. По версии последующих правителей, под именем Бардии выступал самозванец — индийский маг (жрец) Гаумата, а самого Бардию убили. Правление Бардии-Гаума'ты продлилось всего семь месяцев — в результате заговора он погиб, а захвативший престол молодой аристократ Дарий (будущий царь Дарий 1) жестоко расправился со всеми его сторонниками. По приказу Дария в память об этой победе на высокой Бехистунской скале была высечена огромная композиция. Один из рельефов изображал Дария, попирающего Гаумату и его союзников. Надпись на эламском, аккадском и древнеперсидском языках гласила, что Дарий, исполнитель воли Ахура-Мазды, установил порядок и справедливость.

ИСКУССТВО ПАРФИИ

История Парфянского царства была короткой, по бурной и яркой. Территория Парфии (часть современной Туркмении и Северо-Восточный Иран) с VII в. до н. э. входила в состав могущественных держав (сначала Мидии, затем Ахеменидского Ирана, ещѐ позже — империи Александра Македонского и, наконец, Селевкидского царства, названного так по имени его основателя Селевка, полководца Александра Македонского). В середине III в. до н. э. кочевое племя парфов во главе со

своим вождѐм Аршаком разгромило наместника Селевкидов и, соединившись с местным населением, создало независимое государство — Парфию, которое очень быстро превратилось в мощную военную державу. В период расцвета оно включало в себя Иран и Месопотамию, юг Средней Азии, значительную часть Сирии и современного Афганистана. Парфия оказалась единственным государством Передней Азии, устоявшим перед военным натиском Римской империи.

Таким образом, культура этого региона формировалась под воздействием как ирано-месопотамских, так и эллинистических традиций, и трудно определить, какое из двух влияний оказалось более сильным. Судьба художественного наследия Парфии сложилась драматично. Множество памятников погибло в XIX в., когда проводились археологические работы на территории Ас-

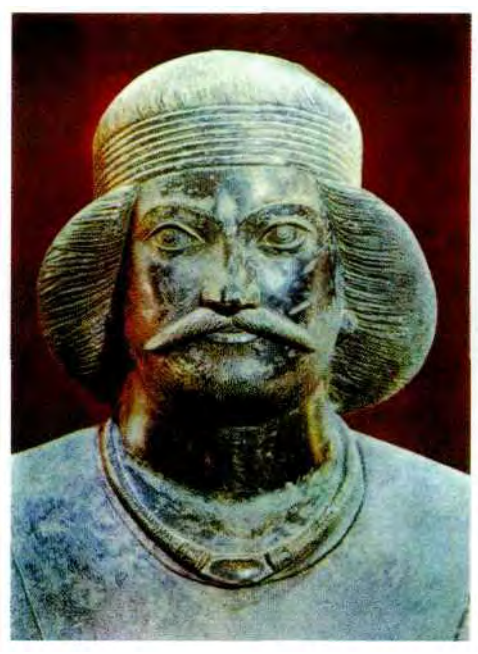
*Эллинизм (от *греч.* «эллины» — «греки») — античное искусство конца IV—I вв. до н. э., распространившееся в результате завоеваний Александра Македонского.

сирии и Южной Месопотамии: торопясь быстрее добраться до самых глубоких и древних участков грунта, суливших сенсационные открытия, археологи-любители безжалостно разрушали находившиеся выше слои парфянской культуры. Уцелевший археологический материал долгое время не могли оценить по достоинству. Безусловно, на фоне прославленных памятников из Ассирии, Вавилона или империи Ахеменидов парфянское наследие выглядит скромно. Справедливо также и то, что парфянские мастера стремились соединить в своих произведениях черты разных стилей в ущерб поискам собственного пути в искусстве.

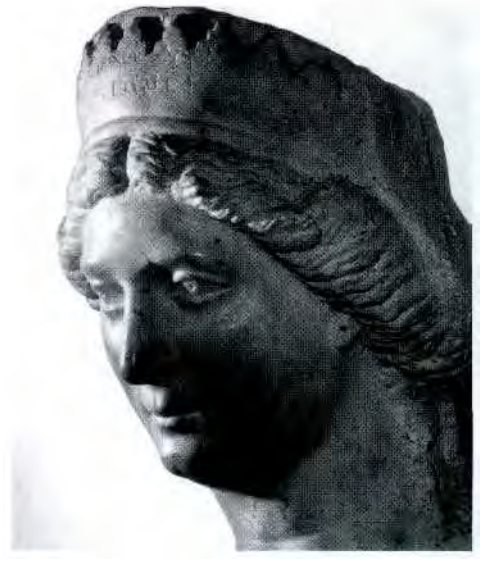
При раскопках города Старая Ниса были обнаружены интересные постройки, но большинство из них довольно плохо сохранилось. Так называемый Квадратный дом (II в. до н. э.) — здание с двенадцатью комнатами, расположенными вокруг внутреннего двора. Любопытно, что комнаты оказались замурованными вместе с находившимися в них произведениями искусства. Не исключено, что Квадратный дом представлял собой комплекс сокровищниц, созданных в память об умерших царях. О подобном обычае упоминал древнегреческий историк Страбон.

Другой памятник в Старой Нисе — Круглый храм (II в. до н. э.). Учѐные до сих пор не пришли к единому мнению относительно его назначения. Одни предполагают, что это святилище, возведѐнное в честь царя Митридата (около 170—138 или 137 гг. до н. э.), тем более что древнее название города — Митридатокерт. Другие специалисты считают Круглый храм погребальным сооружением — мавзолеем, так как использованные в нѐм архитектурные формы (круг и квадрат) имели символическое значение. Круг был связан с представлениями о небе, а квадрат означал четыре стороны света и символизировал землю.

Самая интересная часть парфянского наследия — произведения декоративно-прикладного искусства. Это и металлические статуэтки, и детали мебели, но прежде всего — ритоны из слоновой кости. Горловина ритона украшалась рельефом, как правило, на античный сюжет: например, изображением ритуального шествия в честь греческого бога виноградарства и виноделия Диониса. Парфянские мастера старались не выходить за рамки



Голова бронзовой статуи из Шами. I в. до н. э. — I в. н. э.



Парфянская царица. I в. н. э. Археологический музей, Тегеран.



Ритон из Старой Нисы. II—I вв. до н. э. Туркмения.

*Ритоны — декоративные кубки для вина в виде рога, завершающиеся обычно фигуркой животного. Однако встречались ритоны и в виде головы человека или животного.

греческой традиции, и тем не менее в их произведениях нашли отражение местные представления о красоте лиц и пропорций.
Парфянское царство постигла участь многих государств, созданных военной силой, — оно погибло в 224 г. н. з. в результате восстания персидских племѐн. Царская власть перешла к наместнику Персии Ардаширу I (227—241 гг.), происходившему из рода Сасанидов.

ИСКУССТВО ИМПЕРИИ САСАНИДОВ

Искусство этой империи, поглотившей Парфию, формировалось в период, когда в культуре Передней Азии совершался переход от античности к Средневековью. Сасаниды, будучи иранской династией, строили своѐ государство по образцу державы Ахеменидов, тем самым устанавливая наследственную связь с великими государями Древнего Ирана. Подобно Ахеменидам, Сасаниды насаждали в обществе представления о божественном происхождении власти правителя-шахиншаха — «царя царей». Государственной религией они избрали зороастризм. Сасанидское искусство возродило традицию монументального зодчества и скальной скульптуры эпохи Ахеменидов. Возведѐнные на высоких каменных террасах величественные храмовые комплексы и высеченные на скалах гигантские рельефы прославляли могущество и утверждали божественную сущность царской власти.
В эпоху Сасанидов в ансамбле иранского зороастрийского храма огня появился *чартак* (от *перс.* «чахартак» — «четыре арки»). В плане это квадратное четырѐхарочное здание с куполом в центре. Обычно его строили из тѐсаного камня и покрывали штукатуркой. Чартаки возводили на склоне или вершине горы, недалеко от ручья, реки или пруда; в них совершали религиозные церемонии перед огнѐм.
В архитектуре сасанидских дворцов важное место занимал *айва'н* — высокий сводчатый парадный зал без передней стены. Установленный перед квадратным купольным залом, айван придавал зданию особую торжественность. Дворец Сасанидов в Ктесифоне, в пятидесяти километрах от Багдада (Ирак), построенный в V—VI вв. и разрушенный землетрясениями и временем, благодаря своему всѐ ещѐ существующему айвану, даже в руинах сохранил образ небывалой мощи и царственного величия.
Резчики по камню времѐн Сасанидов продолжали художественную традицию, сложившуюся в официальном искусстве империи Ахеменидов. Гигантские изображения на рельефах представляли военные триумфы, охоты царя, сцены вручения ему богом венца власти.
В сасанидских рельефах сформировался канон официального портрета. Лицо шахиншаха, наследника престола или знатного вельможи изображали на рельефах в профиль, С особой тщательностью мастера изображали причѐску и головной убор со знаками отличия портретируемого и сложной символикой, связанной с его божественным покровителем. Изображения царей со-провождались надписью, в которой указывался стандартный титул шахиншаха: «Поклоняющийся Ахура-Мазде, владыке, царь царей Ирана, происходящий от богов». Сложились и правила изображений зороастрийских божеств в облике человека. Ахура-Мазда на рельефах выглядел так же, как и шахиншах, но бога венчала зубчатая корона. Сол-



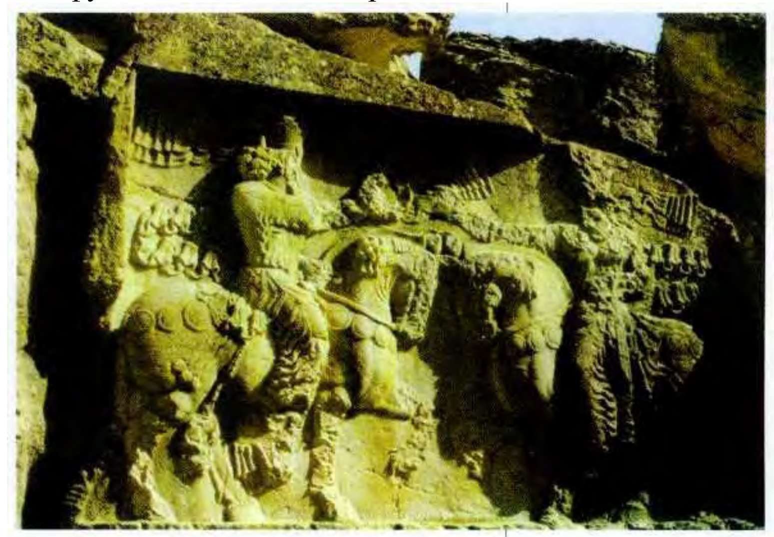
Царская охота на львов. Рельеф на чаше.
80

нечное божество Митру представляли в виде вооружѐнного мечом и облачѐнного в царские одежды мужчины с лучистым диском за головой. Божество стояло на стилизованном цветке лотоса. Богиню воды и плодородия Анахи'ту изображали в одеянии царицы и в зубчатом венце Ахура-Мазды.

Декоративное искусство Сасанидской империи ярче всего представлено сохранившимися серебряными сосудами с рельефными, чеканными и накладными золочѐными изображениями царской охоты, зороастрийских благопожелательных символов в виде растений и животных, мифологических персонажей.

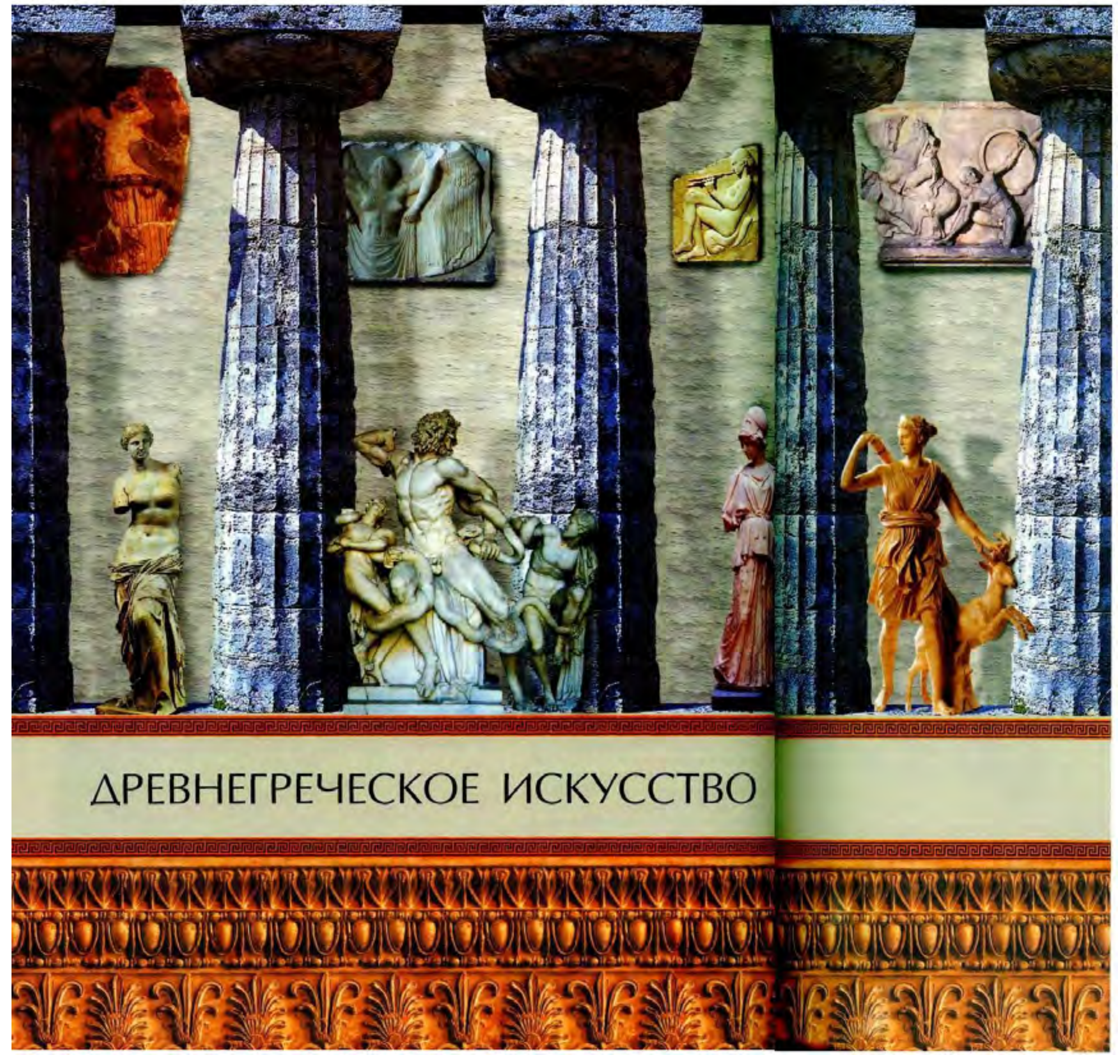
В VII в. империя Сасанидов была завоѐвана арабами. Еѐ искусство, завершив историю древнеиранской художественной культуры, стало

чем фундаментом, на котором позднее возникло и пышно расцвело искусство средневекового Ирана.



Царь Шапур I, получающий венец власти от бога Ахура-Мазды. 243—273 гг. Накш-и-Раджаб близ Персеполя.



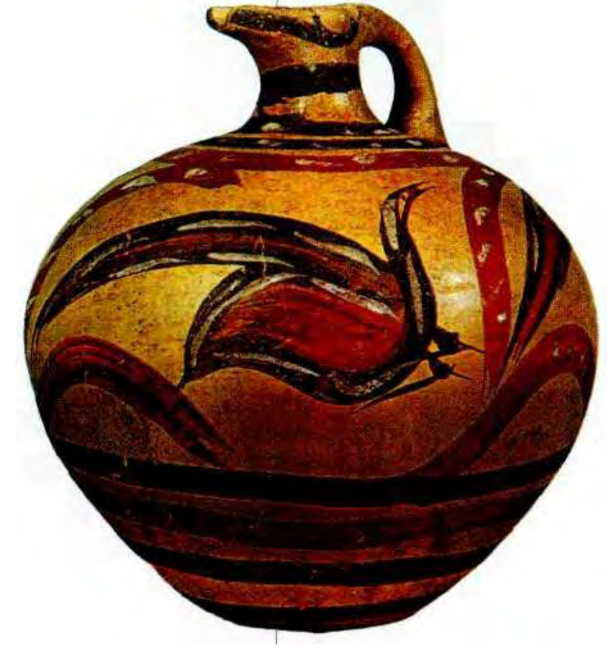


КРИТО-МИКЕНСКОЕ ИСКУССТВО

В художественной культуре древности крито-микенскому искусству принадлежит одно из самых почѐтных мест. Два его виднейших центра — остров Крит и город Микены в Южной Греции (полуостров Пелопоннес) — дали название этому искусству, но оно включало в себя творения большого региона, от Балканской Греции и островов Эгейского моря до побережья Малой Азии.

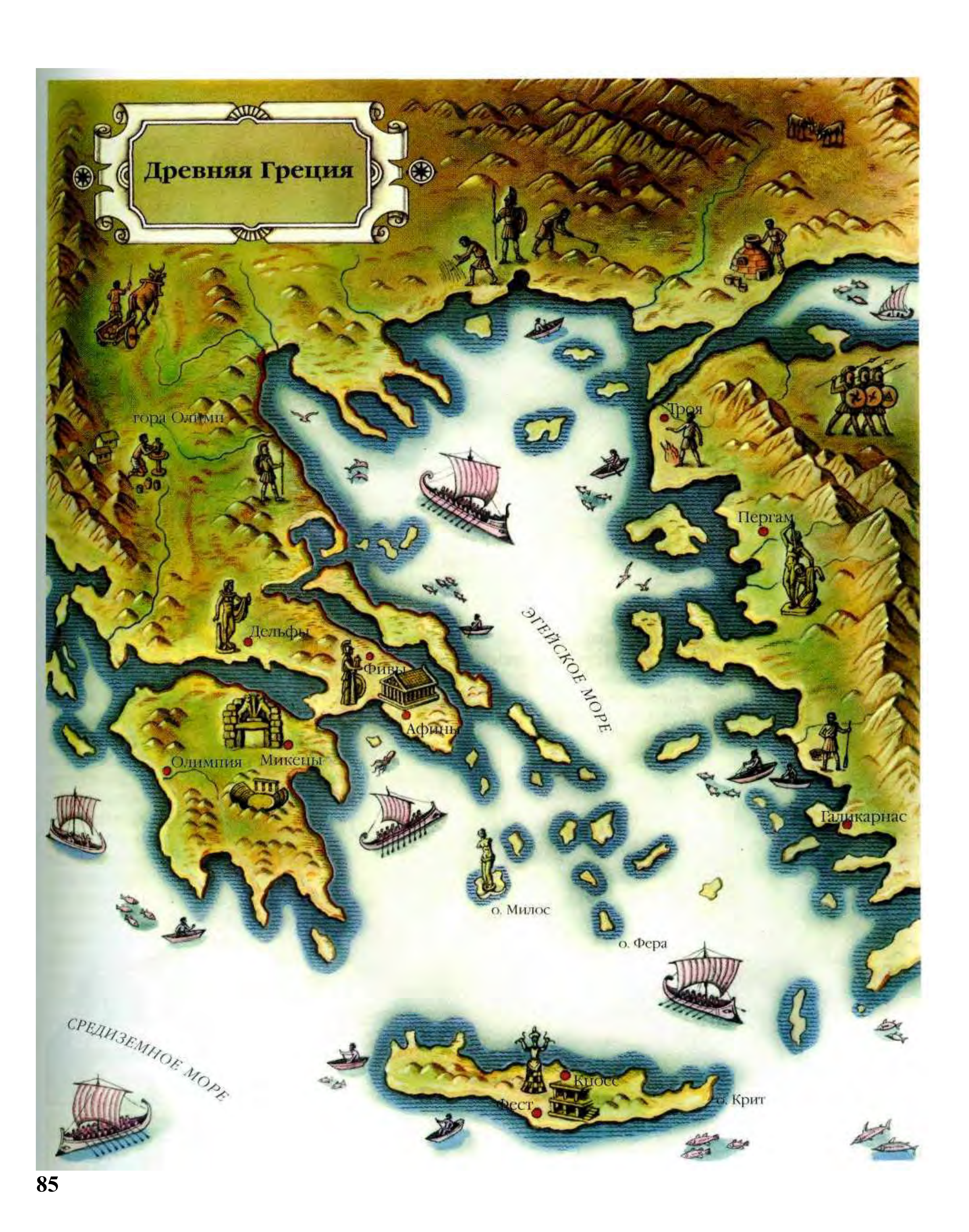
Творцами критской (или, как еѐ иначе называют, минойской) цивилизации были народы не установленного пока происхождения. Их культура зародилась примерно в начале II тысячелетия до н. э. Основными еѐ центрами были сам остров Крит с его процветавшими тогда городами и острова

Эгейского моря. Историки называют эту цивилизацию минойской, по имени мифического критского царя Миноса, а её создателей — минойцами.
Ахейцы (или, как их стали именовать по названию столицы — Микены, микенцы) пришли в Грецию из Северной Европы. Народ этот был индоевропейского происхождения. Микенцы являлись прямыми предками будущих эллинов (греков). Около середины II тысячелетия до н. э. их власть распространилась на весь Эгейский мир, они проникли на многие острова, захватили и Кносс — столицу державы Миноса.
Микенцы жили бок о бок с минойцами до XII в. до н. э. Микенские правители широко пользовались услугами одарённых минойских мастеров, так что в конечном счёте микенское и минойское искусства образовало некий сложный сплав.
Крито-микенский мир на протяжении нескольких столетий играл роль образцовой художественной мастерской для огромного региона. Тогда были созданы прекрасные памятники архитектуры: грандиозные, украшенные настенной живописью, рельефами и разного рода символами дворцы со священными садами; изящные расписные вазы; искусно выполненные атрибуты сложного религиозного культа. Этот мир знал письменность: Крит оставил после себя так называемое «линейное письмо А», ещё не расшифрованное учёными, архивы Микен — «линейное письмо В», которое в 50-х гг. XX в. удалось расшифровать англичанам Дж. Чедвику и М. Вентрису. Своеобразие крито-микенского искусства — в особом понимании жизни природы и места в ней человека, а также в свободе обращения со старинными традициями и предписаниями религиозных ритуалов. Кроме того, оно уделяло огромное внимание внутреннему миру человека.
Достижения эгейских мастеров в I тысячелетии до н. э. стали наследием эллинов. Можно с уверенностью сказать, что без этого не было бы создано классических памятников древнегреческого искусства, которые прославились на весь мир.



Кувшин с изображением летящего журавля. Около 1500 г. до н. э.
Остров Фера.

*Крито-микенская цивилизация в исторической науке имеет и другие названия: эгейская или минойско-микенская.



85

ИСКУССТВО КРИТА

В начале II тысячелетия до н. э. на Крите строили много дворцов. Каждый из них представлял собой большую группу построек, возведѐнных вокруг внутреннего двора и предназначенных как для религиозных (сакральных), так и светских надобностей. Дворец мог служить резиденцией правителя

города и центром управления всей областью. Он был одновременно и городом, и крепостью, а существовал за счѐт сельской округи и труда ремесленников, живших в самом дворце.

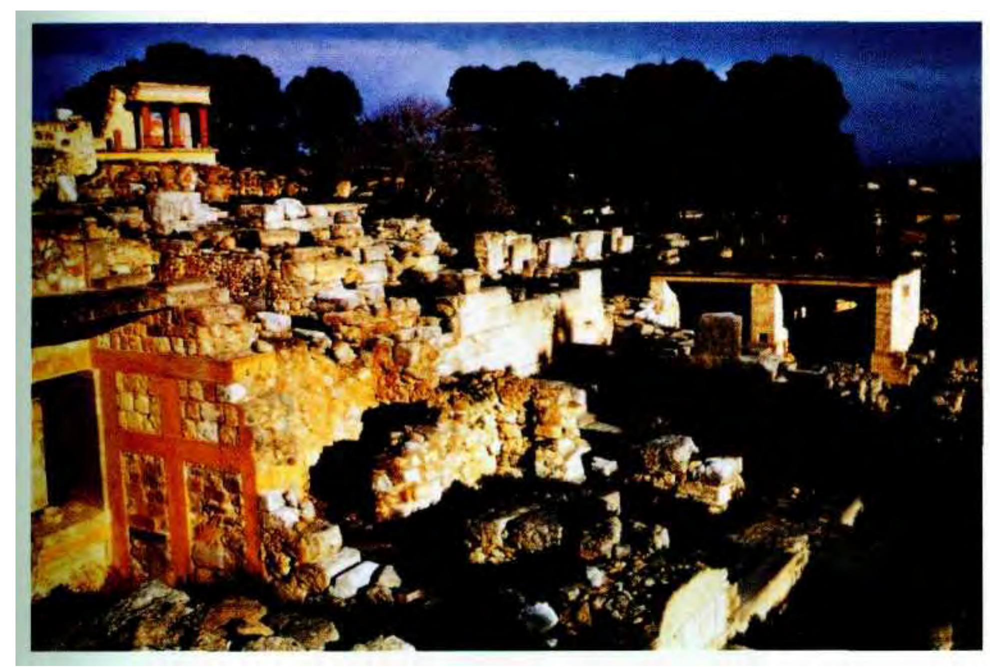
В первой половине II тысячелетия до н. э. дворцы и сложные постройки дворцового типа существовали на Крите в пяти городах: Кноссе, Фесте, Гурнии, Маллии и Като-Закро. Все эти комплексы совершенно разные: где-то, как в Кноссе, усилена северная, как правило парадная, часть и выделяются мощным блоком «магазины» (склады) западной; где-то, как в Като-Закро, большая площадь отведена под ритуальные бассейны. В некоторых городах дворцовые постройки мало обособлены от окружающих кварталов и словно срастаются с ними. Но везде, несмотря на разницу масштабов, местоположение и качество отделки стен, дворов и помещений, сохранились общие черты. Это прямоугольная форма внутреннего двора, размеры которого везде одинаковы: пятьдесят два метра в длину и двадцать восемь в ширину. Кроме того, почти все дворцы ориентированы по сторонам света: их внутренний двор вытянут с севера на юг. И наконец, учѐные установили, что дворцы были связаны с горными святилищами, устроенными в пещерах. Каждый дворец ориентирован на «священную гору», хорошо видимую из него. Так, дворец в Кноссе связан с горой Юкта, на которую непосредственно выходят его «магазины», в Фесте — со знаменитой горой Ида, где, согласно греческим мифам, родился бог Зевс, вскормленный божественной козой Амалфеей.

Дворцы существовали, пока действовали горные святилища. Очевидно, последние считались земным отражением мест обитания небожителей: к ним причисляли богинь, которым поклонялись в святилищах. Там археологи обнаружили многочисленные свидетельства религиозных церемоний. В святилищах совершали жертвоприношения, устраивали обрядовые трапезы, божествам преподносили дары в виде посуды и терракотовых статуэток.

Это проливает свет на сущность дворцов. Возможно, они были предназначены для царя, правителя, но считались собственностью богинь, почитавшихся в горных святилищах Правитель, происхождение которого мыслилось божественным, выступал в роли сына или супруга (а чаще — сына-супруга) богини. Супруга правителя была жрицей и представляла богиню в важнейших ритуалах.



Кносский дворец на Крите. II тысячелетие до н. э.



Кносский дворец. Панорама раскопок.

Об этом говорят памятники критского искусства. Среди них изображения божественных младенцев и подростков — сыновей. Фигура женщины всегда наделена чертами матроны, матери: у неѐ подчѐркнуто тяжѐлый бюст, обнажаемый по ходу важных ритуалов; она выше ростом и сильнее выступающего рядом паредра — супруга. Женщина (жрица или богиня) — ведущее лицо всех совершаемых действ, юноша — пассивный, ведомый ею персонаж. Так, в Кносском дворце главный вход, Коридор Процессий, был украшен росписью, на которой богине подносят дары и новое одеяние. Праздники, которые устраивались в связи с началом нового года, были очень популярны в древности. В Кноссе в шествии дароносцев принимали участие в основном юноши; они несли драгоценные сосуды и специальный дар — критскую юбку-брюки для «новорождѐнной» богини. Жрица-богиня принимала дары стоя, держа в обеих руках критские символы власти — двойные секиры *(ла'брисы),* от которых, видимо, и произошло название дворца — Лабиринт (Дворец Лабрисов). Сам праздник предполагал «священный брак» богов, без которого критяне не представляли себе продолжения жизни.

Критскую богиню могли олицетворять гора или же дерево. Гора и дерево связывались в умах людей не с конкретными горами и деревьями, а с универсальными, вселенскими символами. Археологи обнаружили золотые перстни-печати, на которых персонажи выдѐргивают священное



Кносский дворец. Нижний ярус светового дворика. Частично реконструирован.
87

МИНОЙСКИЕ ВАЗЫ

Критские вазописцы достигли редких высот мастерства. Они изготовляли сосуды, различные по форме и размерам, — от маленьких чашечек с тонкими, почти прозрачными стенками (их называют «яичной скорлупой») до громадных глиняных яйцевидных сосудов — пифосов, достигавших двух метров в высоту, в которых хранили зерно, вино, воду. У минойских ваз нет тяжѐлых широких поддонов. Они тяготеют к объѐмным, сферическим формам. Аля устойчивости их иногда полностью или частично закапывали в землю. Вазы раскрашивали ярко и смело, применяя красную, белую, синюю и чѐрную краски. Композиции включали в себя как геометризованные формы, так и образы живой природы. Весьма часто на вазах изображали моллюсков, коралловые рифы, осьминогов, оплетающих щупальцами весь сосуд. Особенно были любимы цветы — лилии, тюльпаны, нежные и хрупкие крокусы. Их изображали как в вазонах, так и на грядках. Но более всего поражают цветы, склоняющие головки под порывами сильного ветра. Самые красивые вазы минойской эпохи найдены в пещере Камарес близ Феста, откуда происходит их название — вазы «камарес».



Ваза «камарес». Старый дворец в Фесте. Около 1850—1700 гг. до н. э. Археологический музей, Гераклион.



Ваза «камарес». Около 1900—1700 гг. до н. э. Археологический музей, Гераклион.

дерево из почвы или срывают его плоды. То и другое расценивалось в древности как смерть богини-дерева, наступавшая в определѐнные моменты календарного года. Это был очень важный праздник, приуроченный к середине лета: с этого момента силы солнца начинают убывать.

На Крите в этот день правитель-жрец, считавшийся парой богини, выдергивал из кадки особое священное дерево, которое росло в храме. С гибелью дерева прекращалась и жизнь самой богини: еѐ ритуальную смерть изображала супруга правителя (жреца), представая в исступлѐнной позе — с ниспадающими локонами, обнажѐнной грудью и упѐртыми в бока руками. Но закончив свой цикл бытия, она возрождалась: на некоторых перстнях богиня изображена миниатюрным, парящим в небесах видением. В одном случае она, со щитом и копьѐм, напоминает греческую богиню-воительницу Афину Палладу. В другом — появляется в небе, когда на цветущем лугу четыре женщины-

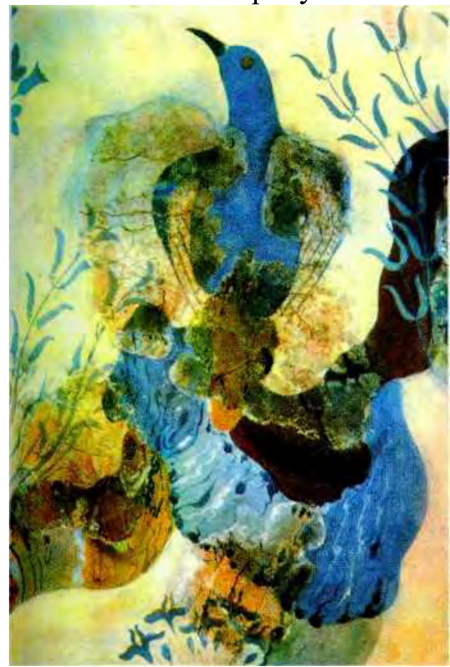
жрицы совершают культовый танец. Жрицы кружились и вертелись в танце, обращаясь к небесам, благодаря чему наступала эпифания («богоявление»), и, более того, они воспроизводили нисхождение божества в мир людей. Цветы лилии на лужайке в росписи являются образом богини, но уже старым, отжившим своѐ на земле.

Роль деревьев, трав и цветов в этом мире была настолько велика, что без них не мыслилось никакое человеческое деяние. Их изображения встречаются на Крите повсюду, окружѐнные ореолом неприкосновенного, тайного, божественного. Растительное царство выступало в двух формах: естественной — природной, пребывающей под опекой богов, и культурной — взращѐнной человеком в условиях города-дворца. Так, на одной из древнейших кносских фресок «Собиратель крокусов» цветы показаны растущими на естественных горах и холмах. Их звѐздчатые кустики населяют и другие росписи, например дивную «Синюю птицу» или «Обезьяну и птицу». Это природный, заповедный мир, где человек всего лишь гость.

В росписях так называемой виллы из Агиа Триады, близ дворца в Фесте, огромные стройные лилии величественно высятся на ухоженных газонах, явно принадлежащих дворцу. Эти белые лилии «мадонна» прекрасны и чисты, они как божество, они, собственно, и символизируют божество, но в скрытом, дочеловеческом облике.

Другие народы той эпохи относились к природе иначе. Для одних она была символом победы над смертью (в изображениях, где египетский фараон охотится в болотах одновременно на птиц и рыб и

здесь же срывает папирусы), для других — воплощением идей сотворения Вселенной (Мировое Дерево). Для критян природа была священна по причине её божественности. Всё божественное — совершенно, но природа полна особой красоты. Вот почему критяне часто изображали вместо богов цветущие луга и дикие скалы, поросшие цветами и кустарником. Их населяют обезьяны и птицы — такие же боги, но в другом обличье. Однако человек может войти в этот мир исключительно в момент исполнения ритуала.



Синяя птица. Фреска. XVI в. до н. э. Кносский дворец.



Лилии в саду. Фреска. Около 1600 г. до н. э.
Крит.

*Фреска — настенная роспись по сырой штукатурке. Оригинал фрески «Собиратель крокусов» плохо сохранился и реконструирован буквально по кусочкам.

СВЯЩЕННЫЕ САДЫ

В критских дворцах, например в Фесте, разбивали священные сады. Обычно сад находился в юго-восточном углу дворцового комплекса. Там росли не только годичные и сезонные цветы, но и высаживаемые в специальных горшках. В Кносском дворце перед его западным фасадом устраивали многолюдные праздники. Там располагались «театральная площадка» для ритуальных сценических действ и замощѐнный участок с обложенными камнем ямами; одни исследователи предполагают, что эти ямы предназначались для хранения зерна, другие считают, что в них высаживали священные деревья. Такие деревья росли в каждом критском святилище, но внутри дворцов, где были сплошь мощѐные дворы, для них не оставалось места.

Критского бога в отличие от богини представляло зооморфное существо, воплощѐнное в образе быка. Его знаками и символами буквально наполнен Кносский дворец. По представлениям позднейших греков, он был связал с дворцом — Лабиринтом — и живущим в нѐм чудовищным человеко-быком Минотавром. Легенда гласила, что Пасифая, супруга царя Миноса, воспылала страстью к быку, от которого родила необычное дитя — Минотавра. В этой легенде сохранились глухие отзвуки сказаний о древнем «священном браке» критских богов в образах быка и коровы. Ещѐ задолго до эпохи расцвета критской культуры богиня уже приобрела человеческий (антро-поморфный) облик. Еѐ супруг оставался в образе животного, вероятно воплощавшего бога, который периодически рождался, достигал зрелости и погибал. Критского бога-быка ежегодно приносили в жертву на торжественном празднике. Бог-бык был изображѐн во входном вестибюле кносского Коридора Процессий мчащимся, в типично критской позе «летучего галопа». Он представлен также то в играх с «тореадорами», то умирающим, например на одном из раскрашенных рельефов.

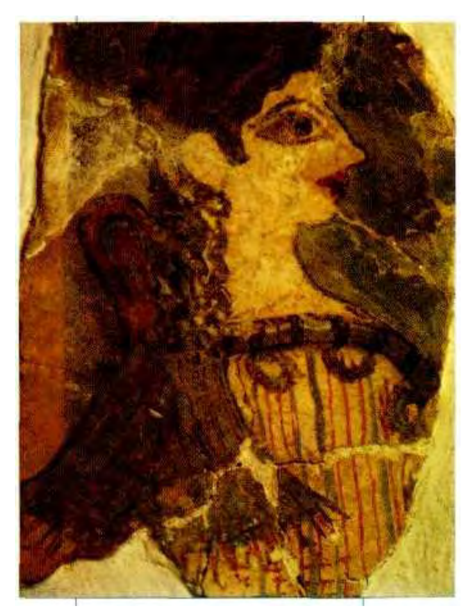
Смысл таврокатапсии — ритуального боя с быком — можно понять благодаря сохранившимся фрагментам росписи, изображавшим эту сцену. Любопытно, что с быком борются не только мужчины, как на корриде в современной Испании, но и женщины. Более того, богиня-женщина и была главным противником бога-быка, своего сына-супруга. Она ежегодно приносила его в жертву на подобном празднике, чтобы он, отживший годичный цикл, мог вновь родиться. Мышление людей доисторической эпохи было цикличным: всѐ возвращалось на круги своя благодаря божественным ритуалам.



Таврокатапсия — ритуальный бой с богом-быком. Фреска.
Около 1500 г. до н. э.
Реконструкция.
Кносский дворец.

*Зооморфный — имеющий образ животного.
**Для критского искусства были характерны раскрашенные рельефы — древний вид скульптуры-живописи, где эти виды искусства ещѐ слиты воедино. Прототип их можно видеть в раскрашенных рельефах святилищ Чатал-Гююк в Анатолии (ныне Южная Турция), которые относятся к VII—VI тысячелетиям до н. э.

Фреска с таврокатапсией показывает, насколько динамичным и живым было минойское искусство. Ему были чужды застывшие позы, остановившиеся взгляды, самоуглублѐнность — всѐ, что было так дорого египтянам и обитателям древнего Двуречья (Месопотамии). Для критян был важен момент, верно схваченное действо, трепет настоящего. Вот юноша делает сальто над спиной быка, вот бык уже пронзил рогами одну противницу... Пусть громадный — он массивнее всех борцов, вместе взятых, — бык тем не менее обречѐн. Он летит в пространстве, отрываясь от земли, но борцы проворнее, ловчее: они успевают одолеть бога-быка до того, как им нанесены смертельные рапы.
Отличительной чертой критской живописи является «двойная перспектива». На фреске бык изображѐн летящим в некой средней зоне: он не касается земли ногами, а сверху дальний план будто падает на него. Нет линии горизонта, как будто не существует и границы между землѐй и небом — зритель видит одну опрокинутую землю. Во фреске «Собиратель шафрана» аналогичная картина: кусты цветов разбросаны двумя рядами перед и за «собирателем» — синей обезьяной, живописным пятном выделяющейся на фоне буроватых холмов.
Критское искусство избегает неподвижности, тяжѐлых опор, подчѐркнуто стабильных конструкций. Несмотря на громадные размеры дворцов (площадь Кносского дворца составляет шестнадцать тысяч квадратных метров) и будто бы простую конструкцию (квадратный блок с двором в центре), они очень сложны. Разнообразные внутренние помещения соединяются самым причудливым образом, а длинные коридоры внезапно заводят в тупики. С этажа на этаж ведут лестницы, и посетитель вдруг попадает то в световой дворик, возникший во тьме дворца, расцвеченный ярко-красными полосами, то на лоджию, то в большой парадный зал для пиров. Неожиданно он мог оказаться
и в ванной комнате, помещѐнной в восточной части Кносского дворца. Ванна, сделанная из обожжѐнной глины и похожая формой на современную, не соединялась с канализационными трубами, которые шли по ступеням дворца снаружи, «сами по себе». Вероятно, они воспроизводили образ водного мира. Сам путь посетителя по дворцу — с его контрастами света и тьмы, замкнутости и открытости, сумрака и звучных, сочных красок, постепенных подъѐмов и спусков — напоминал плавание на корабле. Человека как будто раскачивало из стороны в сторону, не было устойчивости. И вместе с тем в этом чувствовалась настоящая жизнь с еѐ безостановочным движением.
Образы критян вполне соответствуют их представлениям о мире. Фигуры на изображениях всегда хрупкие, с осиными талиями, словно готовые переломиться. Участники священного шествия в Коридоре Процессий идут, гордо запрокинув голову и отклоняя торс назад. Мужские фигуры окрашены коричневатой краской, женские — белой. Даже поза молящегося (статуэтка с острова Тилос), всеми помыслами обращѐнного к божеству, лишена застылости. Сильно отклонѐнный назад торс, рука, прижатая ко лбу, мгновенная остановка движения — как это непохоже на статуи восточных мужей, глядящих огромными глазами в надчеловеческий мир!
Особым очарованием дышит образ «Парижанки» (так еѐ назвали историки) — изящной девушки, изображѐнной в одном из помещений второго этажа Кносского дворца. Там был представлен ритуальный пир, участники которого сидели напротив друг друга с чашами в руках. Сохранился лишь фрагмент головы и большого ритуального узла на одежде сзади. Хрупкость, изящество, тонкий изыск сочетаются в образе с асимметрией, разного рода преувеличениями,



«Парижанка». Фреска.
Середина II тысячелетия до н. э.
Кносский дворец.
91

ТРОН БОГИНИ

Учѐным удалось реконструировать один из важнейших критских обрядов, связанных с эпифанией («богоявлением»). Он совершался в знаменитом Тронном Зале, расположенном в западной части Кносского дворца. Этот зал был перестроен микенцами в середине II тысячелетия до н. э. Он назван по известняковому трону чрезвычайно любопытной, типично критской формы — без подлокотников, с высокой волнистой спинкой. Трон как бы включѐн в нарисованную на стенах среду: по сторонам его, в напряжѐнной красной зоне, изображены пальмы и лежащие грифоны. Обладателем трона была женщина — богиня или исполнявшая еѐ роль жрица. Во время праздника жрица представляла невидимо являвшуюся богиню. Она уходила в одно из смежных помещений, где для неѐ готовили специальный наряд, затем перемещалась в комнату, соединявшуюся с Тронным Залом, в котором был особый ритуальный бассейн для омовений. Внезапное явление божества должно было ошеломить его почитателей, стоявших перед «святая святых». На скамьях были расставлены сакральные веши. В полной темноте внезапно зажигались светильники, и взорам молящихся представало само божество. Такое зрелище, должно быть, надолго оставалось в памяти обитателей дворца, оно было настоящим чудом.

«стихийностью» кисти. Почерк беглый, живой, моментальный. Некрасивое личико с длинным, неправильным по форме носиком и полными красными губами лучится жизнью. Копна чѐрных кудрявых волос придаѐт «Парижанке» элегантность, а тонкая, будто акварельная живопись с просвечивающим фоном наделяет еѐ воздушностью и грацией.

Невероятными для древности кажутся кносские фрески «Тройное Святилище» и «Танец среди деревьев». Миниатюрные фрески изображают множество присутствующих на двух разных праздниках в Кносском дворце. Одна фреска представляет Тройное Святилище в западной части дворца, вход в которую был со двора. Здесь, по-видимому, показано действо во внутреннем дворе. На другой фреске изображѐн праздник, который совершается явно за пределами дворца, предположительно перед западным фасадом. Там, среди священных деревьев, жрицы совершают культовый танец в честь богов. Примечательно, что росписи делятся на большие, в натуральную величину, как в Коридоре Процессий, и малые — они обычно помещались в верхней части стен или над окнами и в

виде массы кудрявых голов изображали толпу. Создаѐтся впечатление живого многолюдного сборища, и это необычно. Подобный принцип изображения уникален не только для древности, но и для классической Греции, где всегда преобладали отдельные, персональные образы.
«Мистерия», «таинство» — понятия, усвоенные позднейшими эллинами у их предшественников-критян. Все жанры критского искусства — архитектура, скульптура, живопись, даже религиозный театр, музыка и танец — были сплавлены воедино, чтобы добиться необходимого воздействия на зрителя. Поражающие воображение чудеса — «эффекты» — оставались главной темой критского искусства и после покорения острова микенцами, Возможно, это было не традиционное завоевание, а вживление северного микенского элемента в минойскую систему жизни. Ведь микенская культура впитала в себя и использовала достижения островных народов, чтобы воплотить свои идеи в искусстве.

ИСКУССТВО ФЕРЫ

Открытый греческим археологом С. Маринатосом в 1968—1976 гг. на острове Фера (ныне Санторин) древний город Акротири, погибший от землетрясения, поразил всех своим цивилизованным видом. В] уцелевшем квартале дома располагались вдоль дороги, названной Дорогой Тельхинов — древних кузнецов-чародеев из греческих мифов. Дорога вела с севера на юг к морю, плескавшемуся всего в сотне метров от последнего дома. Здесь были очень большие дома, возведѐнные на прекрасных фундаментах. Для II тысячелетия до н. э. такая архитектура не менее совершенна, чем для итальянского Возрождения виллы, построенные архитектором

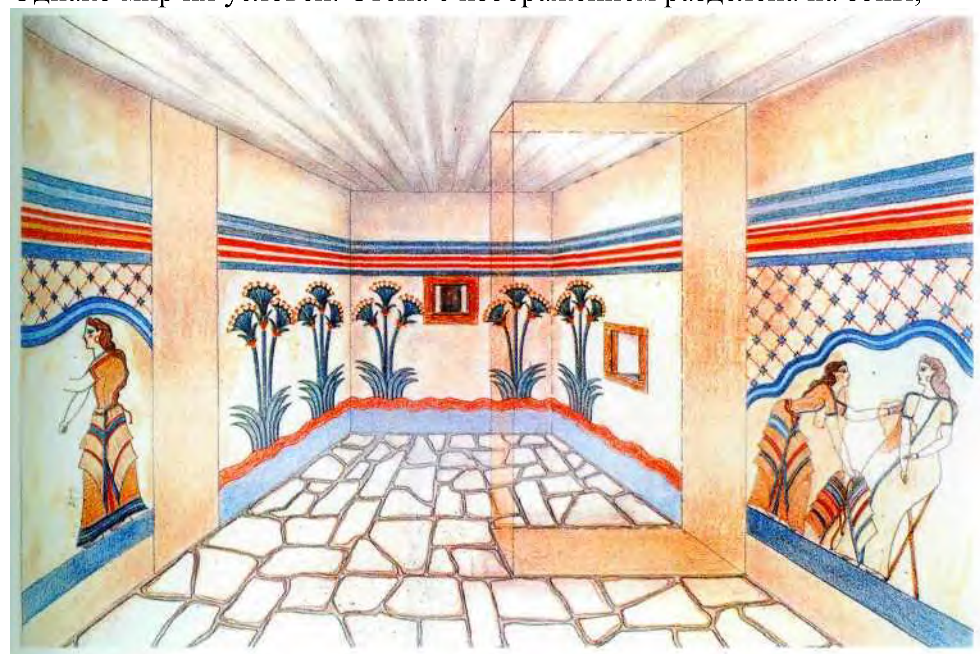


«Собиратель шафрана» Фрагмент фрески. 1700—1600 гг. до н. э. (Реконструкция ошибочна: цветы срывала обезьяна.) Киосский дворец.

Палладио (см. статью «Итальянское Возрождение»). Однако в основном это были большие особняки. Дворцов в Акротири не нашли, равно как колонн и световых двориков. Очевидно, здесь был город иного типа, чем Кносс и Фест.
Открытая часть города представляла священный квартал. Почти в каждом особняке, стоявшем по обе стороны улицы, находились помещения для отправления культа, как свидетельствуют найденные там ритуальные вещи (например, особые сосуды) и конструкция комнат с кухней и окном, выходящим в помещение, где устраивался ритуальный пир. В таких комплексах стены были украшены живописными, прекрасно сохранившимися фресками с изображениями обрядов.
В доме, названном археологами Святилищем Дам (по изображению на стенах элегантно одетых женщин), в двух комнатах на втором этаже, вероятно, совершался праздник подношения богине нового одеяния. На одной из стен комнаты изображена склонившаяся в поклоне, очень нарумяненная и нарядная дама, явно пожилая. Она протягивает другой, сидящей, женщине — очевидно, богине — новую складчатую юбку. С другой стороны к ним наплавляется третья женщина, которая несѐт «новорожденной» ещѐ один подарок — ожерелье. Весь обряд происходил под небесным пологом ночи, который изображѐн на стене стилизованно и декоративно: синие ромбики звѐздочек подвешены на шнурах, унизанных красными бусинками.
В этой фреске обращает на себя внимание сходство персонажей с изящной минойской «Парижанкой» — та же подчѐркнутая элегантность, грация жестов и поз. И конечно, соответствие изображаемого действа тому, что происходило здесь в реальности (как в кносском Коридоре Процессий). Однако нельзя не заметить и отличий. У ферейских «дам» движения не стремительны, а медленны и

плавны. Они протягивают руки или медленно шествуют, совершая действа в присутствии зрителя, в его реальном времени. Изображѐнные почти в натуральный рост, изящные дамы как бы участвуют в событиях, происходящих в помещении.

Однако мир их условен. Стена с изображением разделена на зоны,



Святилище Дам. Реконструкция росписей. Середина II тысячелетия до н. э. Акротири, Фера.



Жрица с фимиатерием — сосудом для воскурений. Фреска. Святилище Дам. Акротири, Фера.

ограниченные сверху и снизу широкими, абсолютно прямыми цветными полосами — красно-жѐлтыми, сине-голубыми, белыми. Структура росписи логична и чѐтко продумана. Фреска выглядит не живописным осколком натуры, а тщательно срежиссированным сценическим представлением. Важно, что не красочная масса, не цветовое пятно, не среда господствуют в такой композиции, а силуэт — выразительный, с проработанным рисунком внутри его и затем раскрашенный. Три горизонтальных уровня росписи подчинены представлению о трѐх мирах — подземном, земном и небесном.

Ближе к морю находился замечательный Западный Дом — здание, стоящее углом к Дороге Тельхинов и образующее Треугольную площадь. Святилищем служили две смежные комнаты на втором этаже, богато украшенные фресками на морские темы, из-за чего первоначально здание называли Домом Капитана. В помещениях Западного Дома совершался торжественный обряд возрождения богини. Видимо, как и на Крите, еѐ представляла жрица. В меньшей комнате имелась странная расселина, похожая на трещину в скале, из которой выходила богиня. Она появлялась «из подводного мира», где переживала временную смерть, о которой возвещали изображѐнные в простенках окон букеты срезанных лилий. Сама богиня представлена тоже в «переходном состоянии» — в простенке у двери, соединяющей обе комнаты. Обритая наголо (оставлен только локон-змея, обращѐнный «в прошлое»), жрица торжественно шествовала в угол комнаты, где на одном из восьми окон помещался алтарь. К этому алтарю, по-критски украшенному дельфинами, ныряющими среди коралловых рифов, юноши-жрецы несли связки рыб.

Тесное переплетение действительного и условного, жизни и искусства на Фере совершенно удивительно. Но ещѐ удивительнее миниатюрные фризы (горизонтальные полосы с изображениями), шедшие поверху стен большой комнаты. На фрагменте одного из них, помещѐнном прямо над алтарѐм, представлен ряд вполне эпических сцен, достойных упоминания Гомером: пастухи в полдень гонят стадо на водопой, под сень тенистых смоковниц; девушки несут в сосудах на головах воду из источников; неизвестные чужеземцы тонут в море во время кораблекрушения; воины



Морская экспедиция. Фреска.
Западный Дом. Акротири, Фера.

микенского типа со щитами и шлемами стройной чередой направляются в город.

Все сюжеты этого маленького шедевра живописи взаимосвязаны. В древности справлялся главный годичный праздник летнего солнцестояния — смерти-возрождения в море солнечного бога, и все сюжеты этого фрагмента развились из него. Вот почему на фреске всѐ представлено двойным: стада,

пастухи, деревья, девушки с кувшинами, отряды воинов. Одни мифически умирают, другие — возрождаются. Важно, что ритуал уже скрыт под очень развитой повествовательной формой.
Длинный узкий фриз, тянувшийся во всю стену, представлял ту же идею, но в иной форме. По концам фриза размещались малый и большой города, показанные художником как «город смерти» и «город жизни». Малый город — это город мужчин, который стоит на болоте, в трясине, словно в преисподней; он отправляет семь кораблей с мужчинами к большому городу. Большой город, роскошный и богатый, пышный и священный, с массой женщин в изящных одеяниях, раскинулся на горе. В нѐм готовятся к жертвоприношению. Юноши выходят из города-дворца с жертвенным быком и ведут его к морю на заклание.
Едва ли это сцены из реальной истории. Такой образ мышления вообще был чужд древним мастерам, тем более эгейским. Здесь скорее представлен миф о совершении «священного брака» двух городов, малого и большого. Заклание быка означает праздник, торжество, священное событие. Вся сцена — живая, непосредственная, полная чудесных наблюдений и к тому же многолюдная и шумная — близка по духу минойским изображениям. В ней есть то же чувство среды и дыхания моря, та же критская «двойная перспектива» с еѐ «опрокинутыми» холмами и текущими снизу вверх реками.
Ещѐ один великий праздник, или, скорее, мистерия, совершался в Святилище Крокусов, как называли самый южный, стоящий близ моря
особняк. Он отличался от прочих не только тем, что завершал улицу и поэтому именно в нѐм выполнялись самые важные обряды. Священная процессия, воспроизводившая ход солнечного светила, заканчивала в нѐм свой путь. В Святилище Крокусов было много расписанных комнат (и даже рельефов), расположенных в два этажа, в помещениях, смежных с улицей, причѐм росписи были связаны не только ритуально, но и тематически. Почти все росписи посвящались теме срывания крокусов.
Цветы играли огромную роль в жизни древних людей. На Фере они также наделялись особой святостью, в них видели воплощения божеств. В Святилище Дам, где был изображѐн обряд дарения божеству нового платья, смежная комната была расписана цветами папируса — огромными, с белоснежными венчиками и удлинѐнными листьями, — которые символизировали неприкосновенность цветов-богов. Древнегреческий миф гласил, что, как только Персефона сорвала цветок нарцисса, земля



Воины. Девушки у источника. Пастухи со стадом. Фреска. Западный Дом. Акротири, Фера.
****Персефона — в греческой мифологии богиня плодородия.***
95

разверзлась, явился бог подземного мира Аид и похитил еѐ. Вероятно, с подобным мифом был связан и ферейский ритуал.
В Святилище Крокусов показаны девушки, срывающие цветы и подносящие их в корзинках богине. Богиня торжественно восседает на тройной платформе в верхней зоне, а в нижней представлена «смерть»: здесь изображены усыпанный цветами и залитый кровью алтарь и девушка, ранившая ногу до крови во время собирания крокусов. Подразумевается, что девушка мертва, принесена в жертву; она скорбно склонилась над раненой ногой. Под этой сценой находится особое углубление в полу — «преисподняя», куда, очевидно, должны были спускаться проходившие посвящение девушки.
Подобные действа — срывание цветка, похищение дочери Деметры,
Персефоны, еѐ брак с Аидом и воцарение в преисподней — разыгрывались на знаменитых Элевсинских мистериях классической Греции, и там уже не только девушки, но и весь народ совершал прижизненное посвящение в тайны потустороннего бытия и воскрешения.
Своеобразен стиль исполнения этих замечательных фресок Он близок минойскому, поскольку передаѐт волнующее человека событие тайного, скрытого смысла. И передает живо, многопланово, красочно. Девушки бродят по скалам среди разбросанных крокусов, как минойские собирательницы лилий на фресках в вилле из Агиа Триады. Однако, подобно росписи из Святилища Дам, здесь всѐ более логично, стройно, упорядочению; богатейшая природная среда сводится к нейтральному, чуть окрашенному цветом белому пространству. Основную роль и здесь играют линия, контур, силуэт — более трепетные и живые, чем в Святилище Дам. Профили девушек, их причѐски становятся однообразными.
Та же «переходность» заметна и в цветовом решении. Теперь цветовое пятно — голубое, синее, чѐрное или коричневое — намного важнее контуров. Художник стремится передать красоту светлого, покрытого тонким узором одеяния и прозрачность ткани, просвечивающей золотистыми кружочками (еѐ девушка держит над головой).
Таким образом, трудно признать, что искусство Феры относится к XVII в. до н. з., на основании предполагаемой даты гибели острова (1729 г. до н. э.). Искусство Феры, видимо, современно критскому — эпохе новых дворцов (XVI — XV вв. до н. э.) — и сопоставимо с ним как один из ведущих вариантов живописи. Проявляя целый ряд черт, родственных минойскому искусству, оно вместе с тем имеет иную структуру и отражает систему мышления, более близкую микенской. Это искусство подчинено мифам и ритуалам, не отражает жизненных событий. Однако оно уже настолько богато, сложно,



Девушка, срывающая крокусы. Фреска. Святилище Крокусов. Акротири. Фера.

96

многосюжетно, что выходит на уровень эпоса. Вероятно, Фера играла в Крито-Микенском мире значительную роль, но достоверно установить это учѐным ещѐ не удалось.

МИКЕНСКОЕ ИСКУССТВО

Замкнутый, воинственный характер микенцев сказался на выборе мест для основания их городов — уединѐнных крепостей в горах. В отличие от критских суров и образ самих городов, которые обнесены мощными стенами, превратившими их в настоящие твердыни. Таковы Микены и Тиринф на полуострове Пелопоннес (Южная Греция), сложенные из огромных глыб природного камня великанами-циклопами, как думали позже греки. В Тиринфе одна из стен крепостной стены с галере-ей внутри — так называемая «каземата» — имеет толщину семнадцать метров. За пределами цитадели, у подошвы холмов, располагался «нижний город» с домами и постройками обычных людей. На акрополе селились лишь правители города, жрецы и, возможно, верховная знать.

Микенские дворцы, многое заимствовав у критских — торжественные портики с колоннами, убранство центральных помещений типа кносского Тронного зала, пристенные скамьи, — были уже совершенно иными. Они отнюдь не напоминали лабиринты: их формы были строги и просты, а главное — дворцовое здание всегда представляло собой *мегарон.* Это было вытянутое в длину сооружение, ориентированное по сторонам света, не имевшее внутреннего двора. Оно делилось на три основных помещения, нанизанных на единую ось. Сначала посетитель входил в преддверие — вестибюль с обрамлѐнным колоннами портиком. Далее он попадал в центральный зал с очагом посередине, вытяжным отверстием для дыма в потолке и троном у правой боковой стены (как в критских



Микенский акрополь.

дворцах). Здесь происходили все важнейшие события в жизни обитателей акрополя — праздники, военные советы, заседания вождей. Далее находилось ещѐ одно помещение, возможно служившее хранилищем дворцовой казны или священных вещей для отправления культа.

Некоторые цитадели имели по два дворца — большой и малый. Для кого они предназначались, пока неизвестно. Предположительно, большой — для царя-анакта (светского правителя) или василевса (правителя-жреца), малый — для царицы.

Несмотря на внешнюю простоту, здания были роскошно отделаны. Реконструкция дворца в Тиринфе, легендарной родине Геракла, показывает, как выглядел такой интерьер. Полы были расписаны шахматным орнаментом с включѐнными в клетки фигурами подводных богов — тунцов, осьминогов. Во дворце Пилоса, где, согласно Гомеру, некогда царил мудрый старец Нестор, к тропу вѐл напольный жертвенный канал, видимо предназначенный для отправления в «море» особых жидкостей. Стены были сплошь покрыты фресками, на которых встречались сцены с грифонами, сфинксами и львами, подобными представленным в Тронном Зале Кносса. В живописи чувствуется островная эгейская школа, но в целом росписи совершенно иные.

*Значительно позднее словом «василевс» стали называть императора, который уже не был жрецом.

ЭГЕЙСКОЕ ИСКУССТВО III ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ ДО НОВОЙ ЭРЫ

В III тысячелетии до н. э. высокого расцвета достигло искусство Эгеиды (островов Эгейского моря и побережья Малой Азии). Особую известность приобрели мастера островов Кикладского архипелага, расположенного в южной части Эгейского моря (Фера или Санторин, Милос, Парос, Наксос, Делос, Сифнос, Сирос и др.).

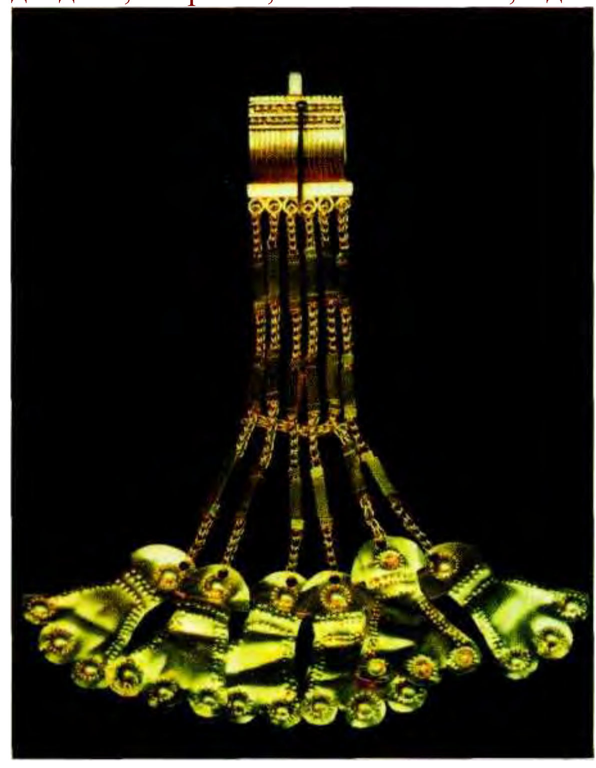
Всеобщую известность приобрели так называемые кикладские идолы. Это мраморные статуэтки, найденные в погребениях не только Киклад, но и на Крите, и в Балканской Греции. Идолы — иногда миниатюрные, а порой достигавшие полутораметровой высоты (крупные фигуры, помещаемые в могилу, разбивались), представляют собой фигуры обнажѐнных людей. Они изображены обычно стоящими в скованных позах, с прижатыми к груди руками. Эти «озябшие» боги помогали умершим обрести новую жизнь. По теории известного учѐного Ю. Тимме, богини, некогда произведшие на свет людей, должны были совершить акт «обратного рождения». Статуэтки с соединѐнными ногами, слабо намеченными руками и грудью завершаются весьма условным изображением головы, на которой всегда выделяется только нос и редко, на невидимых спереди боковых гранях, показаны сильно стилизованные уши. Исследователи предполагают, что остальные черты лица наносили

красками. Однако их следов нет. Лучшие кикладские идолы, поражающие лаконизмом формы и тщательностью обработки мрамора, хранятся в Афинском Национальном музее.

В середине III тысячелетия до н. э. переживала расцвет и древняя Троя (Илион), основанная ещѐ в IV тысячелетии до н. э. «Священный город», прославленный древнегреческим поэтом Гомером в поэме «Илиада», был раскопан немецким археологом-самоучкой Генрихом Шли'маном (1822—1890) в последней трети XIX в. в Гиссарлыке, на северо-западе Турции. Он считал, что на месте города, погибшего в грандиозной Троянской войне, должен был остаться мощный слой со следами пожара. Такой слой был действительно обнаружен и датируется 2600—2450 гг. до н. э.

Город казался бедным и маленьким, но в 1873 г. Генрих Шлиман нашѐл в нѐм богатейший клад (всего сто восемьдесят три веши), названный им «кладом Приама». В другие сезоны раскопок он обнаружил ещѐ несколько «кладов». Состоявшие порой всего из нескольких вещей «клады» не прятали от врагов, как историки полагали раньше. Скорее их приносили в жертву богам — может быть, во имя спасения города. Это объясняет, почему в них были изношенные, поломанные, чинѐные, горелые и недрагоценные веши. Вероятно, в Трое серебро ценили дороже золота (оно встречается реже) и перед захоронением «кладов» часть серебряных вещей ритуально сжигали.

Шедеврами троянского ювелирного искусства считаются две золотые диадемы — большая и малая. Обе изготовлены из многих тысяч деталей: колечек, собранных в цепочки, ромбических бляшек, символических фигурок Великой богини, листиков, покрывающих цепочки снаружи. Малая диадема — ажурная и лѐгкая, у неѐ нечѐтное число височных подвесок (по семь с каждой стороны). Нечѐтное число в древности считалось мужским — у греков оно посвящалось богу света Аполлону. Большая диадема, напротив, более массивная, с длинными подвесками, число которых чѐтное (по во-



Золотые серьги. Найдены Г. Шлиманом во время раскопок Трои. Копия.



Топор-молот. Найден Г. Шлиманом во время раскопок Трои.

семь с каждой стороны). Она предназначалась для женщины. Диадему устилают крошечные золотые листики, образующие плотный покров. Кроме того, у неѐ нет собственно ленты, повязываемой вокруг головы. Еѐ заменяет цепочка. Вероятно, эти две диадемы надевали в торжественных случаях троянские царь и царица. Золотые диадемы, поблѐскивавшие многочисленными бляшками и подвесками, обрамляли лица правителей, чета которых представала отражением небесной пары — Солнца и Луны. По-видимому, их носили на высоких шапках-коронах.
Четыре топора-молота, найденные Шлиманом, в древности насаживались на деревянные стержни. Они использовались в ритуальных церемониях — очевидно, во время жертвоприношения, как о том свидетельствуют греческие мифы. Один топор, имеющий следы износа, сделан из афганского лазурита: он тѐмно-синий, с изящными бежевато-золотистыми прожилками. Другие три выточены, вероятно, из местных камней — разновидностей нефрита и жадеита благородного зелѐного тона, с вкраплениями. Все четыре предмета очень большие, в длину достигают четверти метра, на двух найдены следы обкладки золотым листом. Строгость форм и совершенство пропорций кажутся невероятными. Однако ещѐ более загадочны способы, которые применялись в III тысячелетии до н. э., чтобы столь идеально отшлифовать и отполировать изделия, — топоры из «кладов» сверкают, как зеркало. Этим великолепным троянским находкам нет аналогов в искусстве древности.



Малая диадема.
Найдена Г. Шлиманом во время раскопок Трои в 1873 г.



Арфист. Кикладский идол. Мрамор. Около 2800 — 2200 гг. до н. э. Национальный музей, Афины.



Великая богиня. Кикладский идол. Мрамор. 2700 — 2300 гг. до н. э. Национальный музей, Афины.



Микенская псевдоамфора из гробницы на острове Кос. XII в. до н. э.

Так, во дворце Пилоса на стенах комнаты, смежной с центральным залом, была изображена священная процессия, ведущая на заклание быка. Огромное животное подавляет маленькие фигуры людей. Приѐмы такого рода, используемые на ранних этапах развития живописи, на Крите уже не встречались. Здесь же чувствуется грубоватая и менее искусная, даже отчасти «варварская» рука.

В другой знаменитой фреске из дворца в Тиринфе — «Орфей» — заметно несоответствие маленькой фигуры музыканта и огромной тяжеловесной птицы. Могучий летящий голубь кажется фантастическим гигантом, музыкант же мал и беспомощен. Реальные соразмерности вещей нарушены из-за их смыслового неравенства. Голубь, очевидно воплощающий небесное божество (Афродиту, как позднее у эллинов), для художника значительно важнее смертного человека. Диспропорции такого рода тем более заметны, что в росписи отсутствует природная среда — тот пейзаж, полный звуков

и запахов трав, который был так любим в искусстве критян. Нейтральный одноцветный фон, на котором разворачивается сюжет, остаѐтся немым и непроницаемым. Персонажи росписи — охотники или воины, герои новых, микенских тем, отсутствовавших у минойцев, показаны неловкими, застывшими.

Ведущая тема критских росписей — изображение священной процессии — продолжает существовать и в микенское время. Однако прежде богиню-жрицу чествовали юноши, а теперь только девушки несут дары своей владычице. Мужское начало резко усилилось в искусстве микенского времени. В соответствии с традицией, донесѐнной «Илиадой» Гомера, в этом обществе господствовал мужчина, отец, глава рода. У минойцев же был, судя по всему, матриархат — власть женщины в роду.

Образ женщины, внешне следующий минойской традиции, тоже понимается иначе. Одна из фигур в тиринфском дворце, так называемая «Тиринфянка», — отдалѐнное эхо кносской «Парижанки». Сохрани-



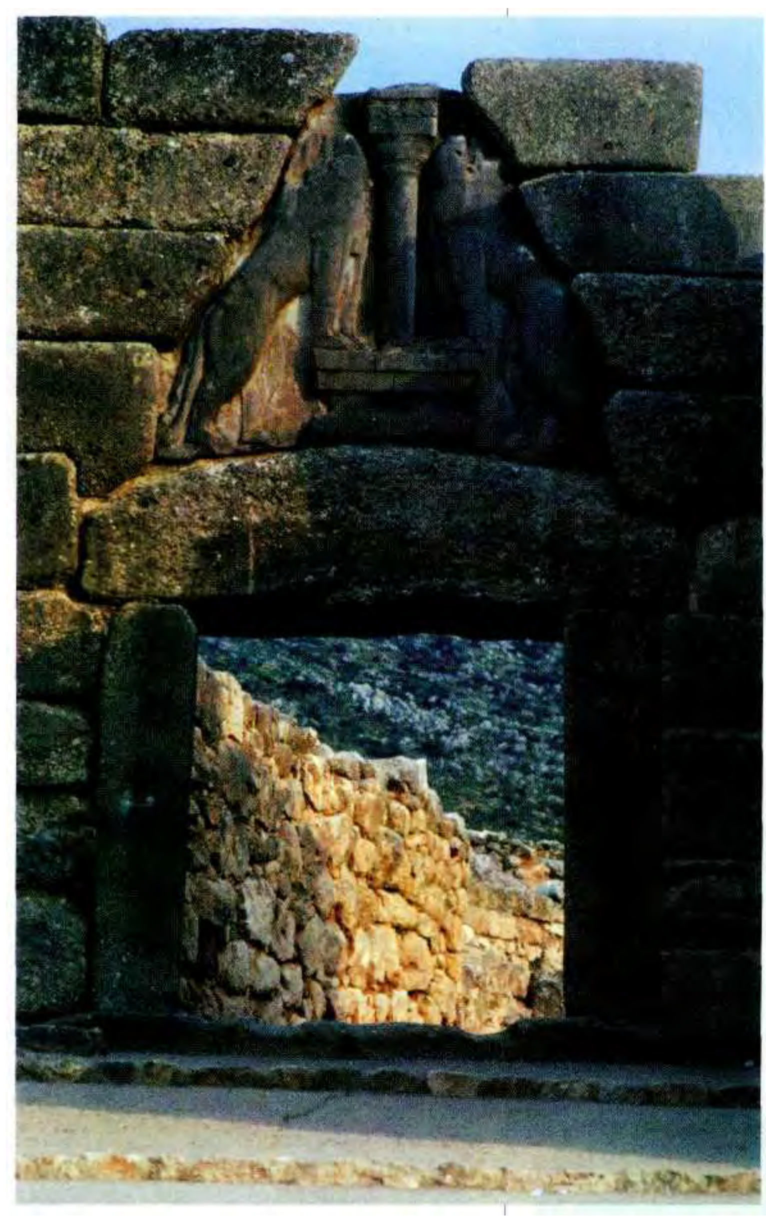
Тиринфянка. Фрагмент фрески из дворца в Тиринфе. XIII в. до н. э. Национальный музей, Афины



Микенянка. Фрагмент фрески из Микен. Около 1300 г. до н. э. Национальный музей, Афины.

лись постановка фигуры в профиль, одежда и даже причѐска. Однако трепет жизни совершенно исчез из росписей. Плотные, словно эмалевые краски заполняют участки рисунка, подчѐркнутые контурами. Вместо живых и чувственных образов, ещѐ недавно царивших в минойской живописи, на фресках появились застывшие, подчѐркнуто декоративные, стилизованные формы.

Ещѐ сильнее различия в минойской и микенской живописи выражены в фигуре «Микенянки» — фрагменте фрески, найденной в одном из домов «нижнего города» Микен. Это изображение гораздо больше отличается от критского, чем «Тиринфянка». Компактная головка, крутые, сильно развѐрнутые плечи и совершенно иной профиль, с коротким носиком и тяжѐлым подбородком, создали образ микенской аристократки, яркий и резковатый. Голубовато-синие, насыщенные красно-порфировые, нежные серебристые и палевые тона сменились горячими жѐлтыми, ярко-красными, глухими чѐрными.
Это иной почерк, иной взгляд на мир, иная художественная система, постепенно развитая микенцами в изобразительном искусстве. Но при всей статичности, порой даже неуклюжести и робости микенские образы гораздо жизнеспособнее минойских. Критские герои отличаются исключительной хрупкостью, они как бы не выдерживают натиска природных стихий, подчиняются их воле. Талии критян готовы надломиться, пушистые кудри — скрыть целиком лицо, ноги парят над землѐй в неслышном грациозном шаге. Напротив, микенские герои массивны, тяжеловесны, прочно стоят на земле. Их уверенность в себе и внутренняя сила таковы, что они способны сопротивляться любым внешним воздействиям. Каждый из них имеет в мире своѐ место, законность которого продиктована богами. Каждый из них «тектоничен», т. е. находится в строго определѐнных весовых отношениях с окружающим миром. Как застывают мелькающие цветные



Львиные ворота.
Середина II тысячелетия до н. э.
Микены.

стѐклышки в калейдоскопе, так во второй половине II тысячелетия до н. э. все вещи, рассыпанные неведомой божественной рукой, уверенно занимают свои места — в соответствии с чѐткой логикой и жѐстким порядком. Если критское искусство выражает стихийность неопределѐнных ощущений, то микенское — силу разума и организованность интеллекта. Иной подход, иное видение мира заметно во всех микенских вещах,



«Маска Агамемнона» XVI в. до н. э.



Так называемая сокровищница Атрея,
или гробница Агамемнона.
XIV в. до н. э. Интерьер.
Микены.

нередко исполненных критскими мастерами, — от шкатулок из слоновой кости, головок воинов в шлемах из клыков вепря и до росписей ваз, которые совершенно утратили критскую праздничность и превратились в стереотипные, беглые, часто схематичные сценки. Однако они пользовались огромной популярностью на Балканах, островах, в Малой Азии и на Кипре.

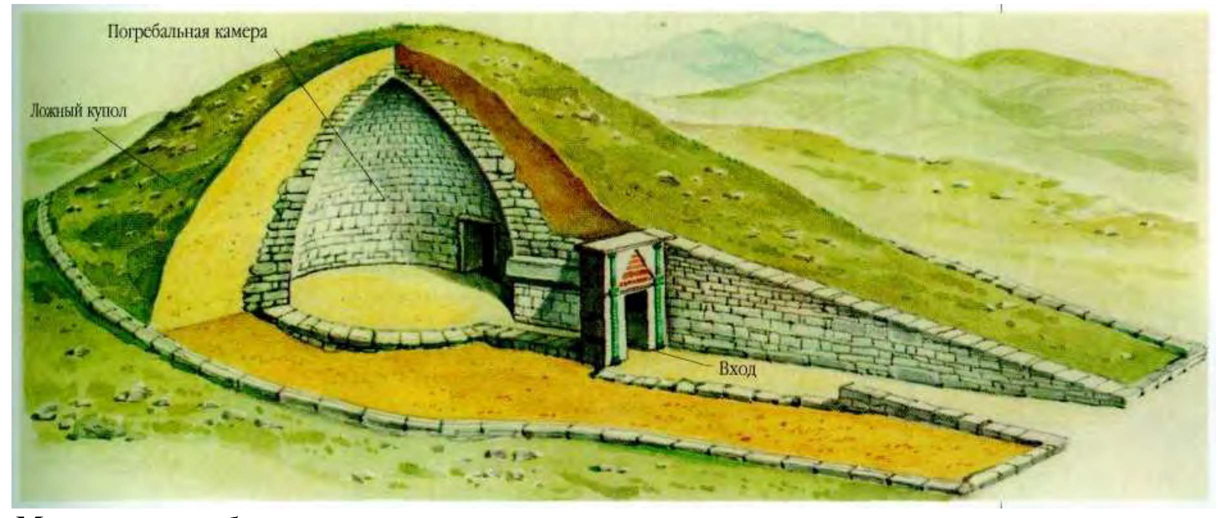
К числу самых великих проявлений микенского духа принадлежат памятники погребального искусства. Вход в город был оформлен в XIV в. до н. э. так называемыми Львиными воротами, украшенными сценой поклонения львов божеству, воплощѐнному в критской колонне. Рядом с микенским дворцом находился царский некрополь (гробница). Он был устроен гораздо ниже уровня дороги и имел вид обнесѐнного каменным кольцом круга. Это так называемый «могильный круг А», открытый в 1876 г. Позднее, в 1952 г., был обнаружен «могильный круг В», уже за пределами цитадели. В этих некрополях, датируемых XVI в. до н. э., хранились все богатейшие сокровища микенских царей.

В каждом «круге» устроено по нескольку глубоких шахтовых гробниц прямоугольной формы, очень грубых и даже без обкладки стен камнем. На их дне были погребены члены царского рода, что должно было увековечить их в памяти потомков. На лицах мужчин — золотые маски, сильно стилизованные, но ясно передающие черты микенских василевсов. Ярко выраженные индоевропейские черты иногда по-настоящему благородны («маска Агамемнона»), В отличие от критян правители Микен носили усы и бороду, чему станут подражать и их греческие преемники.

Золотые маски, не будучи новостью в Древнем мире — они встречались уже в V тысячелетии до н. э. на территории Болгарии, — тем не менее загадочны. Их предназначение — сохранять нетленными черты смертных царей. У женщин маски заменялись диадемами с очень широкой лентой и громадными высокими лучами. Стилизованный орнамент диадем говорит об их связи с богами-светилами, воплощением которых считались микенские царицы. Вероятно, женщины носили диадемы на высоких шапках — тиарах, истлевших со временем подобно пышным нарядам, от которых остались только золотые бляшки со штампованным изображением крито-микенских богов — бабочек, осьминогов, пчѐл, звѐзд и т. п.

Здесь же были найдены богатые бронзовые кинжалы с рукоятками из горного хрусталя и инкрустированными рисунками — сценами охоты, бегущими львами, водоплавающими птицами, звѐздным небом. Сценки исключительно живописны и дышат критской свободой исполнения. В шахтовых гробницах обнаружен и целый ряд прекрасных золотых перстней-печатей, о которых уже говорилось (тоже минойской работы). К числу самых богатых даров относились сосуды из серебра, золота и электра (сплава золота с серебром): в «Одиссее» царь Менелай дарит на прощание своему гостю, сыну Одиссея Телемаку, богатый кратер — сосуд для смешивания воды и вина. По смерти владельца такие сосуды клали в могилу, они были, как тогда верили, залогом возрождения умершего. Некоторые сосуды имеют форму того или иного животного или оформлены в виде рога быка. Они использовались для ритуальных возлияний. В их исполнении различают критский почерк (живой, натуралистический, образный) и микенский (схематический, стилизованный, использующий крупные формы и цельные фрагменты).

Если в XVI в. до н. э. такие сокровища отправляли в захоронения -грубые земляные шахты, то в XIV в, до н. э. в тех же Микенах были построены величественные *то'лосы* — круглые в плане купольные гробницы. Купол был украшен сереб-



Микенская гробница — толос.

ряными золочеными розетками, имитирующими небесный свод. К гробнице вели длинный узкий ко*ридор-дро'мос* и высокий, красиво оформленный портал, полуколонны которого были богато расписаны длинными зигзагами. Выше колонн шѐл *аттик* — стенка над венчающим сооружение *карнизам,* на которой изображена сцена поимки дикого быка. Перед этим порталом были найдены фрагменты разбитых чаш, видимо оставшихся от тризны — поминального пиршества. Внутри, справа от входа, перекрытого огромным, «циклопическим» камнем, была устроена отдельная погребальная камера. Она некогда тоже могла быть богато украшена, как показали раскопки гробницы в Орхомене (Беотия, область в Центральной Греции), выполненные Генрихом Шлиманом. Там был

найден фрагмент потолка со схематичным — в бегущих спиралях и стрелах — изображением звѐздного неба. Найденные гробницы оказались совершенно пустыми.

Купольные гробницы небольшого размера, предназначенные для захоронения членов целых родов, известны на Крите. Но такой тип богатого погребального сооружения с длинным дромосом (около тридцати шести метров) в Эгеиде и на Балканах прежде не встречался. Он появится в Северном Причерноморье в V в. до н. э. Царский курган под Керчью является прямым наследником микенского толоса.

Дворцовая жизнь, длившаяся в Минойско-Микенском регионе несколько столетий, начала постепенно затухать к XIII—XII вв. до н. э. Намечавшийся кризис выражался во многом: в истощении дворцовых богатств, редком появлении дорогих изделий, отсутствии перестроек и переделок разрушенных или приходящих в запустение зданий, определѐнной замедленности пульса бытия. Он чувствовался и в «усталости искусства», которое было сведено к нескольким бесконечно повторяющимся основным типам.

Около 1250 или 1190 г. до н. э. произошла какая-то катастрофа. Ослабевший, деградировавший Крито-Микенский мир, по-видимому, исчерпал к тому времени свои силы и прекратил существование. Возможно, вторгшиеся северные племена ускорили его падение. На долгие столетия героический мир умолк, но он жил в памяти потомков, в устной и фольклорной традиции, в песнях греческих певцов — аэдов. В VIII в. до н. э. он будет сохранѐн Гомером на века в поэмах «Илиада» и «Одиссея».



Золотой перстень печать из гробницы в Микенах. Около 1500 г. до н. э. Национальный музей, Афины.

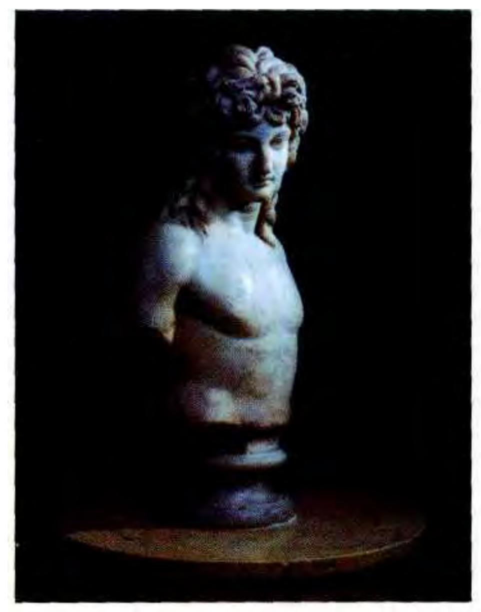
ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ЭЛЛАДЫ

Искусство Древней Греции — одно из самых значительных явлений мировой художественной культуры. Погребѐнные Средневековьем древнегреческие руины открыли мастера эпохи Возрождения и дали высочайшую оценку произведениям классической древности. Античность провозгласили непревзойдѐнной и совершенной. Она вдохновляла едва ли не всех великих художников — от Рафаэля и Микеланджело до Пикассо. В Древней Греции было создано совершенное по форме искусство. В то время как творения Египта, Шумера, Китая или Ассирии глубже выражали умонастроения и идеалы только этих конкретных стран и народов, Эллада (Древняя Греция) вышла далеко за пределы национальных границ, создав искусство, понятное не только одним эллинам, но и всем другим народам. Как и почему им удалось этого достичь, навсегда останется тайной. Однако красота и глубокий смысл эллинских творений продолжают пленять человечество на протяжении двух тысячелетий.

Искусство Древней Греции не явилось неизвестно откуда, оно выросло из крито-микенских корней (см. статью «Крито-микенское искусство»), создав на их основе новую художественную традицию. Культурные достижения греческих городов во II тысячелетии до н. э. были переосмыслены в I тысячелетии до н. э. После так называемой эпохи «тѐмных веков», которая длилась от заката Микенского мира вплоть до VIII в. до н. э., началось стремительное, мощное возрождение культуры. Это было время «греческого Возрождения», создавшее почву для дальнейшего расцвета искусства. На пути своего развития это искусство миновало несколько основных фаз (стилей): *геометрику* (IX-VIII вв. до н. э.), *архаику* (VII—VI вв. до н. а), *классику,* которая делится на *раннюю* (490—450 гг. до н. э), *высокую* (450—400 гг. до н. э.) и *позднюю* (400—323 гг. до н. э.). III—I вв. дон. э. заняты эпохой *эллинизма* — временем после смерти Александра Македонского (323 г. до н. а), когда благодаря завоевательным походам великого полководца был впервые объединѐн пѐстрый и разнородный мир — от Греции через Персию и Среднюю Азию до Индии. Тогда эллинский стиль, в разных местностях принимая различные облики, распространился на огромном пространстве. Во II в. до н. э. Греция подпала под владычество Римской республики и стала провинцией под названием Ахайя, но эллинское искусство продолжило своѐ существование уже на почве Рима, став самой блестящей составляющей в очень сложном и многонациональном художественном мире империи.



Юноша, черпающий вино из крате'ра. Краснофигурный кили'к. V в. до н. э. Лувр, Париж.

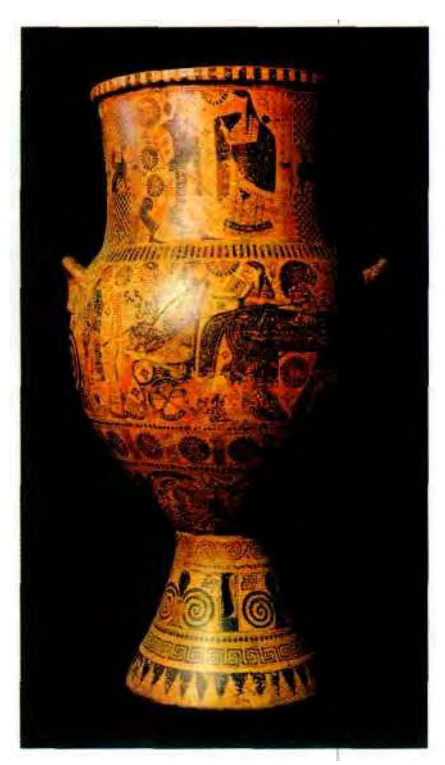


Пракситель. Эрот. IV в. до н. э. Римская копия.

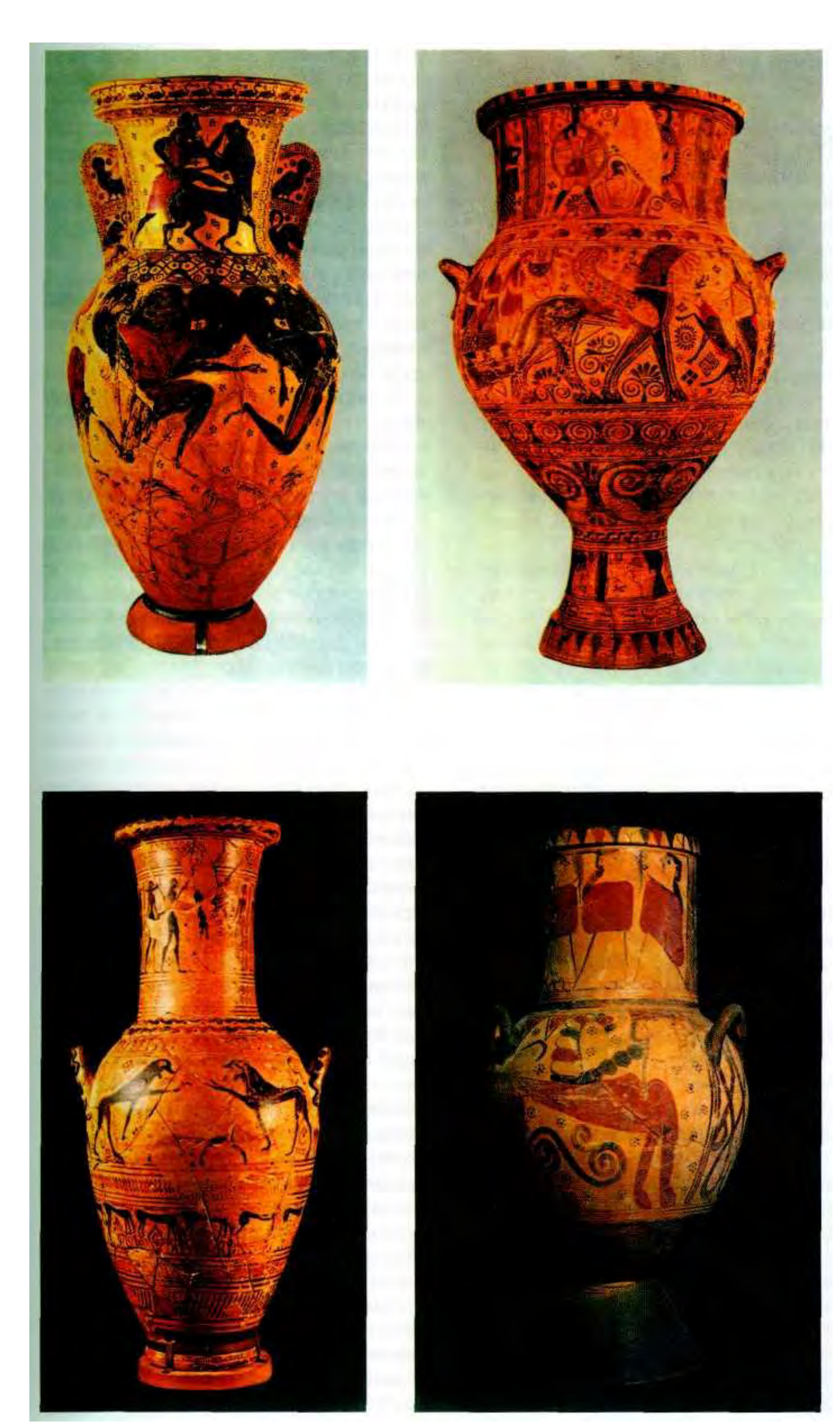
* Античное искусство (от *лат.* antiquus — «древний») — искусство Древней Греции «Древнего Рима, а также стран и народов Древнего мира, культура которых развивалась в контакте с древнегреческой и древнеримской традицией.

Эллада - название Греции на греческом языке. Эллины — самоназвание греков.

Названия периодам в истории древнегреческого искусства дали современные историки.



Кратер. VII в. до н. э.



Амфоры. VII в. до н. э.

ГЕОМЕТРИКА

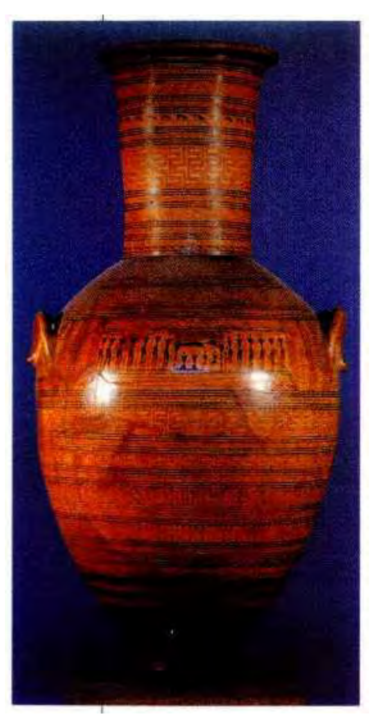
Эпоха геометрики (IX—VIII вв. до н. э.) долгое время недооценивалась учѐными; еѐ считали небогатой типами вещей, которые были однообразно украшены. Действительно, основой геометрического искусства стали схематичные бронзовые статуэтки и большие расписные сосуды. В росписях преобладал *геометрический стиль,* названный так по чѐтким, логическим формам основных декоративных приѐмов: ромб, квадрат, прямоугольник, круг, зигзаг, линия. Изделия самых разных центров — от острова Феры (ныне Санторин), пелопонесского города Аргоса и до Афин — были выполнены в едином духе.

Однако однообразными эти изделия назвать нельзя: большие и стройные, они напоминают фигуру богини — владычицы подземного мира. Отдельные части сосудов строго отделены друг от друга: тулово (основная часть), горло, шейка, венчик, ручки и ножки. В каждом таком сосуде заключена большая информация о мире, закодированная не только в его внешней форме, но и в росписи. Каждый символ росписи сосуда являлся деталью условного изображения устройства мира.

Вероятно, язык геометрических символов — это некое универсальное явление, которое всплывало в истории культуры разных стран и народов в особенные моменты, когда возникали новые художественные системы.

Такая роль была отведена греческой геометрике. Позади неѐ находилось отделѐнное несколькими веками великое крито-микенское прошлое. Впереди — новое, ещѐ неизвестное будущее. Связующим звеном для передачи традиции стала керамика — производство сосудов, окрашенных очень скромно, бегло и часто небрежно. Конец Микенского мира дал жизнь *субмикенскому* вазописному стилю (XII—X вв. до н. э.), который сменился *протогеометрическим* (X—IX вв. до н. э.), а затем и *геометрическим* (IX—VIII вв. до н. э.). Форма ваз и характер их росписей становятся всѐ монументальнее и строже, а их декор от схематической волнистой горизонтали, передающей образ первостихии — воды, переходит ко всѐ более продуманным, сложным и строго выстроенным образам. Мастера геометрической эпохи опирались на две главные традиции — минойскую силу чувств и микенскую логику. Однако в геометрике явно преобладало второе.

Стиль эпохи великолепно передаѐт амфора VIII в. до и. э. из Афин, некогда служившая надгробием. Впервые у греков громадный сосуд оказался связанным с захоронением, но оставался на земле как памятник человеку. Возможно, усиленное стремление сделать форму сосуда человекоподобной (его высота составляет полтора метра) связано с необходимостью видеть в нѐм увековеченный образ, хотя и условный. Любопытно, что у такой вазы есть скромный двойник в виде другой амфоры, хранящей пепел усопшего и зарытой в землю. Эти сосуды стояли на одной оси и сообщались: по особым памятным дням в такую амфору могли наливать жертвенную жидкость (скорее всего, разбавленный водой мѐд), которая просачивалась в могилу; для этого перед установкой у большого сосуда-памятника отбивали ножку и частично дно. Значит, большая амфора имела ритуальный смысл - служила алтарѐм. Впервые загробный мир был чѐтко отделѐн от земного — ничего подобного в крито-микенскую эпоху не было. Такая разделительная грань другими народами (например, древними египтянами, этрусками) так никогда и не была проведена, и их искусство до конца оставалось «загробным». Большая амфора всецело связана с ритуалом перехода. В сплошном поле геометрических узоров-знаков особенно выделяется ленточный орнамент, образованный изломанной под прямым углом линией, — *меандр.* Обращает на себя внимание



Амфора с росписью геометрического стиля. VIII в. до н. э. Национальный музей, Афины.

106

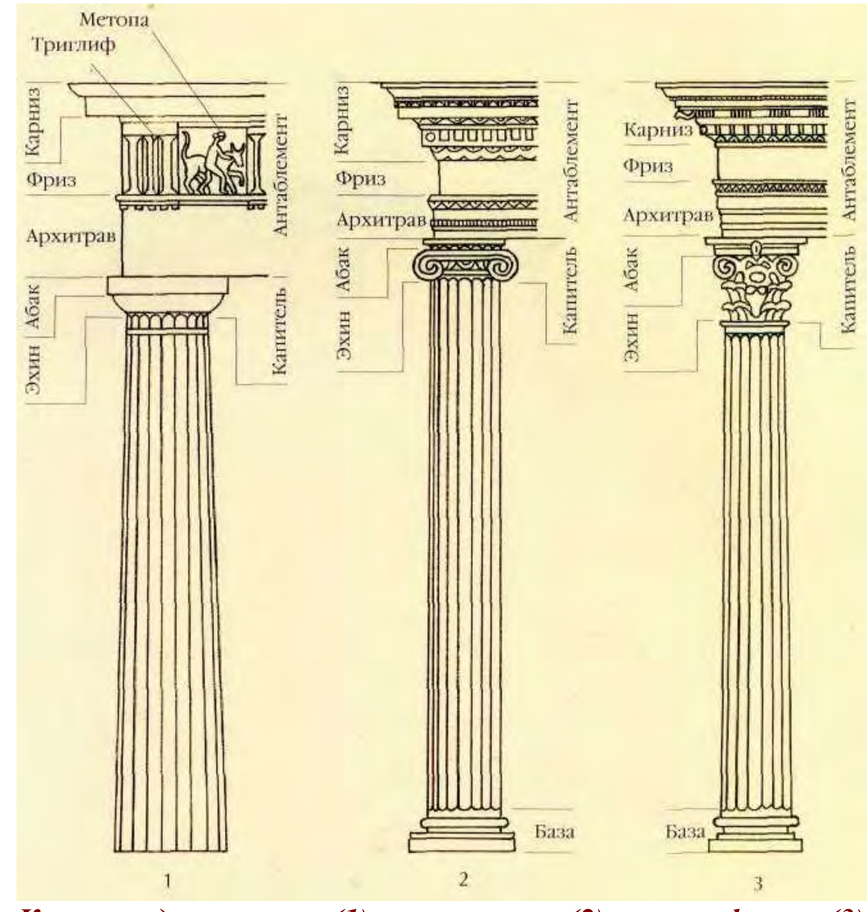
фигурная сцена, исполненная очень схематично. Это оплакивание лежащего на ложе человека. Оплакивание — один из важнейших ритуалов, исполнявшихся после смерти человека, чтобы снова вернуть его к жизни. Идея «вечного возвращения», свойственная древности вообще, нашла здесь особое признание. Она выразилась в двух основных темах для украшения геометрических ваз: оплакивание или траурный выезд к некрополю. Появление фигурных композиций в сложной системе геометрических сосудов — среди них наиболее популярны амфоры и кратеры — было признаком нового стиля. На геометрический сосуд возлагалась универсальная духовная нагрузка. Он был одновременно и архитектурным созданием, и произведением пластики.

В VIII в. до н. э. в Греции ещѐ не было ни развитых архитектурных стилей, ни монументальной скульптуры, ни картин. Поэтому язык памятников был знаковым, родственным идеографическому письму, использующему условные письменные знаки, фигуры. Отдельные знаки символизировали определѐнные «космические» состояния: лежащая фигура — смерть, стоящая — жизнь, со склонѐнной вниз головой — готовность к жертвоприношению. Силуэты знаков-фигур не нарушали поверхности памятника, органично взаимосуществуя с фоном. Главное в геометрических сосудах — их необычайная устойчивость (статуарность), т. с. чувство внутренней весомости, подчѐркнутой опоры, то, что называют *тектоникой.*

Именно это качество стало неотъемлемым свойством архитектуры, которая зародилась в VIII в. до н. э., но начала бурно развиваться лишь в эпоху архаики (VII—VI вв. до н. э.).

АРХАИКА

Типы архитектурных сооружений в то время представлены преимущественно храмами. Все они являются



Колонны дорического (1), ионического (2) и коринфского (3) ордеров.

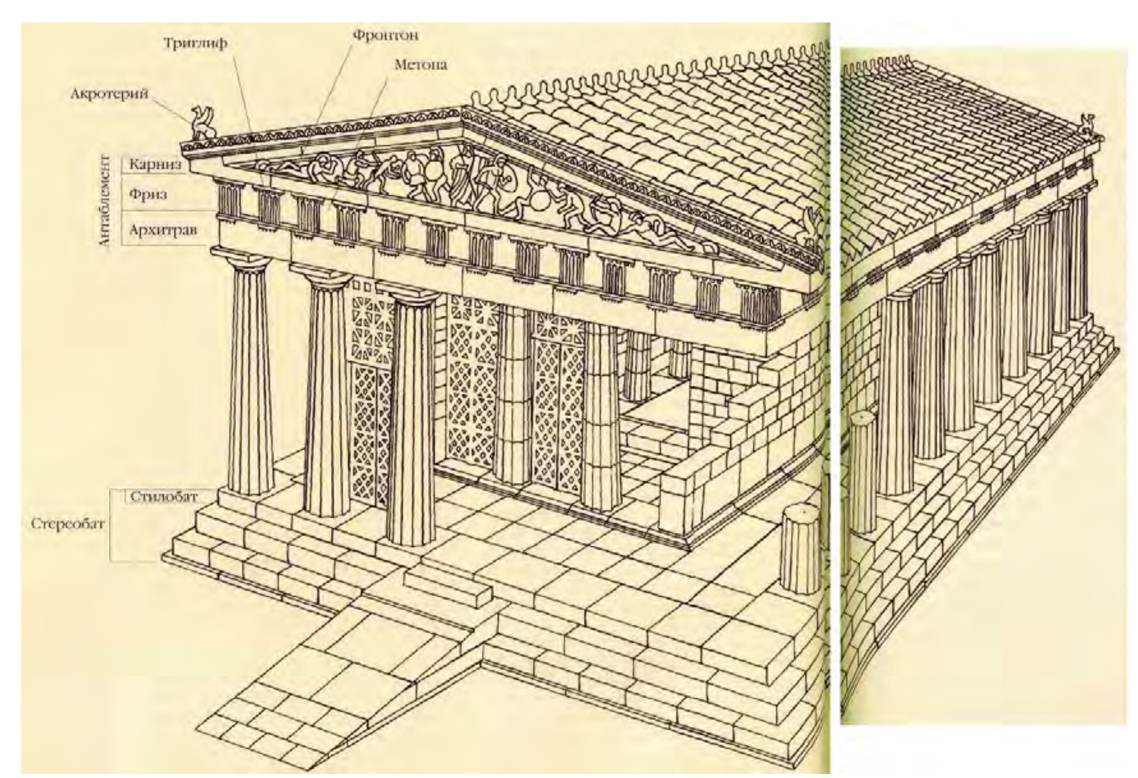
архитектурным наследием II тысячелетия до н. э. Сооружения того времени повторяли идею критского ме'гарона — прямоугольного здания с входом на узкой торцевой стене с колоннами, которые или обрамляли вход, или делили вдоль внутреннее пространство, или стояли у стен. Геометрика приучила древних художников мыслить строго логически. Архаика продвинулась ещѐ дальше, создав единый архитектурный язык — *ордерную систему.*

Самой древней разновидностью ордера является *дорический.* Он назван по одной из главных ветвей эллинской народности — дорийцам, обитателям Пелопоннеса; другой основной ветвью были ионийцы,

107

которые населяли Центральные Балканы, в том числе Афины, а затем переселились на Малоазийское побережье и частично на острова. Дорика традиционно связывалась с мужественным, суровым стилем, ионика — с женственным, мягким и изнеженным. Так и в ордере: дорические постройки были низкие, тяжеловесные и приземистые, *ионические* -лѐгкие, стройные и изящные. Однако ионический ордер распространился лишь в V в. до н. э., а дорический использовался очень широко уже в VII—VI вв. до н. э. До сих пор уцелели фундаменты и семь стоящих колонн храма Аполлона в Коринфе. Они свидетельствуют о том, что в дорическом ордере колонны ставили прямо на стереобат без подставок, эти колонны резко сужались кверху и обычно имели утолщение в центре — *энтазис* (чтобы подчеркнуть неимоверную тяжесть, которую при-

108



ОРДЕРНАЯ СИСТЕМА

Ордер (от *лат.* ordo — «порядок», «строй») предполагал при строительстве зданий использовать единый модуль (мерку) — пяль, локоть или ступню. Это придавало постройкам особую законченность. Благодаря ордерной системе в архитектурном сооружении уравновешивались противодействующие силы роста вверх и давления вниз. Несущими частями были основания (стереобат) и его верхняя платформа (стилобат), а также стоящие на нѐм опоры (колонны). Несомые части — вся верхняя часть здания, кровля с антаблементом — перекрытием, лежащим непосредственно на колоннах. Антаблемент состоял из трѐх соподчинѐнных частей: архитрава, фриза и карниза. Колонна в свою очередь имела основание (базу), которым опиралась на стереобат — ствол, состоявший из нескольких поставленных друг на друга барабанов, и завершалась «главой» — капителью, в которой выделялись «подушка» — эхи'н и лежащая на нѐм сверху квадратная плита — абак.

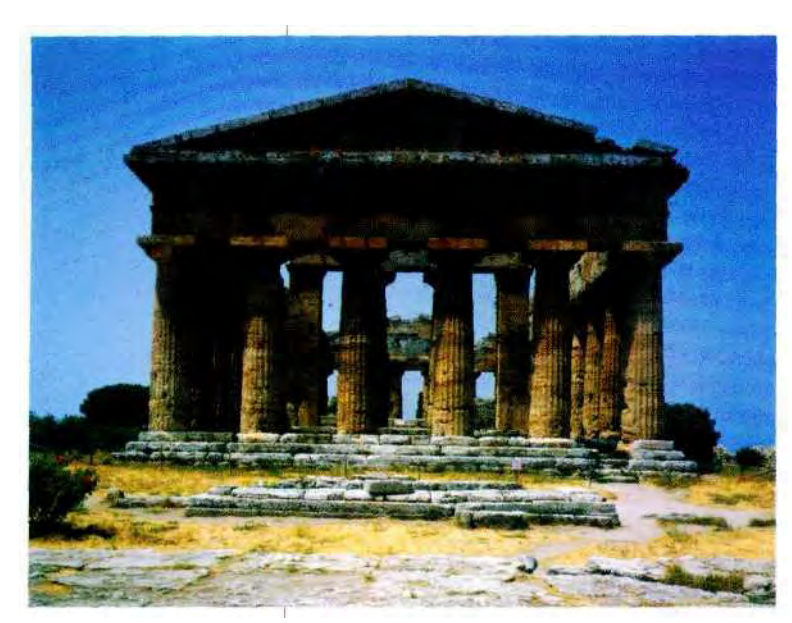
ходится нести опорам здания); колонны также имели обычно двадцать желобков — *каннелю'р.* Зрительно каннелюры облегчали вес массивных опор и подчѐркивали устремлѐнность их кверху.

В Южной Италии, куда с VIII в. до н. э. выселялись греческие колонисты, чтобы основывать новые города, сохранилось несколько дорических храмов. Они находятся в Пестуме (греческое название — Посейдония). У них сохранились не только обходные колонны — *птеромы,* но частично и стены храмов, а также огромные, тяжелейшие перекрытия, готовые, кажется, разрушить опоры.

Греческие мастера с удивительным мастерством вписывали храмы, посвящѐнные разным богам, в природный ландшафт в соответствии с их функциями и образами: одни строили на равнинах, другие — на



Чернофигурная гидрия. V в. до н. э.
109



Так называемый храм Посейдона. V в. до н. э. Пестум.

возвышенностях, третьи — на опушках лесов, недалеко от рек или священных ущелий.
Затем к дорическому («мужественному») ордеру присоединился ионический («женственный»), а в конце V в. до н. э. и *коринфский* («девический»), пропорции которого уподоблялись девическому телу. Тогда зодчие стали выбирать ордер для храмов в зависимости от пола, духа и олимпийского авторитета божества. Так впоследствии будет предписывать древнеримский архитектор Витрувий в своѐм труде «Десять книг об архитектуре», который он напишет в конце I в. до н. э.
В эпоху архаики стали строить большие греческие святилища: Аполлона (бога света и искусств) — в Дельфах, Геры (супруги верховного бога Зевса) — в Олимпии. Святилища занимали важное место в жизни древних греков, поскольку они являлись средоточием древнейших ритуалов и постепенно превращались в крупные центры искусств.
Например, дельфийский комплекс, подобно всем другим святыням эллинов, возник на освящѐнном месте. Об этом говорит и легенда древнегреческого поэта Гомера:



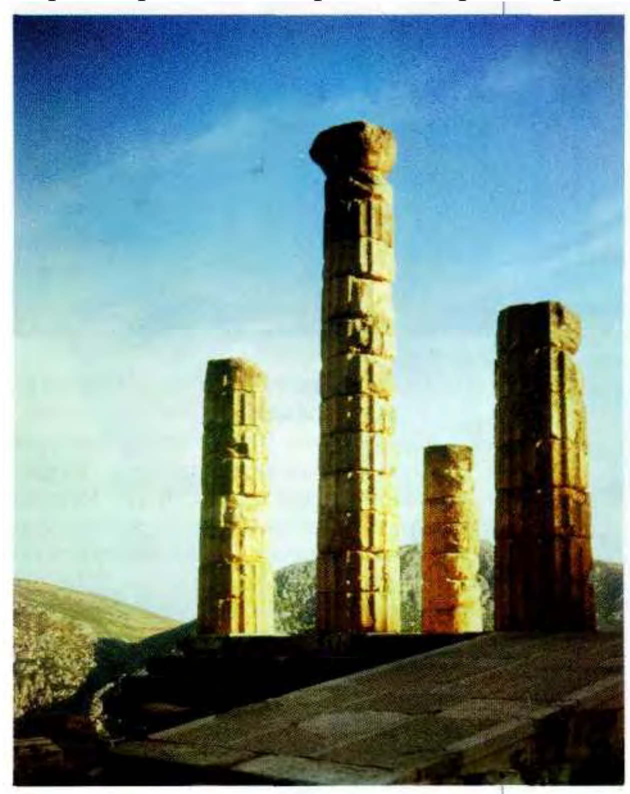
Так называемый храм Цереры. VI в. до н. э.
Пестум.
110

Дельфы были основаны критянами. Французские археологи, начавшие раскопки в 1907 г., нашли терракотовые ритуальные предметы, посвящѐнные богине Афине. Там был отстроен храм Аполлону, победителю чудовищного змея Пифона, который являлся воплощением хаотических вод. Святилище было ограждено и ориентировано таким образом, что в него входили с востока, а к храму поворачивали с запада. По представлениям архаики, запад был местом смерти, и потому храм Аполлона рассматривался как гробница божества (Пифона). В ней он и возрождался благодаря творившей ритуал богине-птице. В дельфийских мифах это Коронида, супруга Аполлона и мать бога-врачевателя Асклепия. Однако в религии древних греков богини-женщины уступают место богам-мужчинам. Так и Коронида (Ворона) была убита в мифах Аполлоном.

Зигзагообразный, трудный подъѐм в святилище воспроизводил ночной путь бога Солнца, его драматическую борьбу с силами преисподней и выход из тьмы на восток. Это был не просто путь с востока на запад и вновь на восток, но одновременно и подъѐм вверх по высокой, крутой скале; буквально — восхождение к свету. Мрачные Дельфы, где, по свидетельствам древних, селились лишь коршуны и звучало многократное, жуткое эхо, были святилищем борьбы смерти и жизни, тьмы и света — и победой вторых.

В Дельфах кроме храма Аполлона, от которого до наших дней дошли только руины, было ещѐ несколько зданий: небольшие сокровищницы разных городов, в которых под опекой бога хранилась их казна (они стояли перед храмом вдоль священной дороги), стадион, театр и знаменитая Лесха (здание для собраний) книдян, которую в V в. до н. э. расписал величайший греческий художник Полигнот с острова Фасоса. Его прославленные фрески «Разрушение Илиона» и «Преисподняя» не сохранились, как и всѐ его творчество, но их деталь-
но описал прекрасный знаток греческих древностей Павсаний. Его книга «Описание Эллады» (II в. н. э.) до сих пор остаѐтся непревзойдѐнным трудом по истории эллинской старины.

Скульптура эпохи архаики входила в силу так же стремительно, как и архитектура. Она тесно связана с ней, поскольку обычно была предназначена для религиозных комплексов и украшала фронтоны зданий. Живопись по традиции тоже была очень близка и к архитектуре, и к скульптуре, потому что скульптуру раскрашивали, иногда в невероятно яркие, фантастические цвета.
Композиции архаических храмов, которые помещались на *фронтонах* (в частности, замечательные фрагменты афинского Акрополя), также связывались с идеей происхождения мира, и потому их главной героиней часто выступала Горгона Медуза.
В древнегреческой мифологии герой Персей обезглавил её, что



Храм Аполлона в Дельфах. VII в. до н. э.
Перестраивался в VI—IV вв. н. э.

*Фронтон — архитектурное завершение фасада здания (как правило, треугольной формы).



Статуя куроса. VI в. до н. э. Национальный музей, Афины.



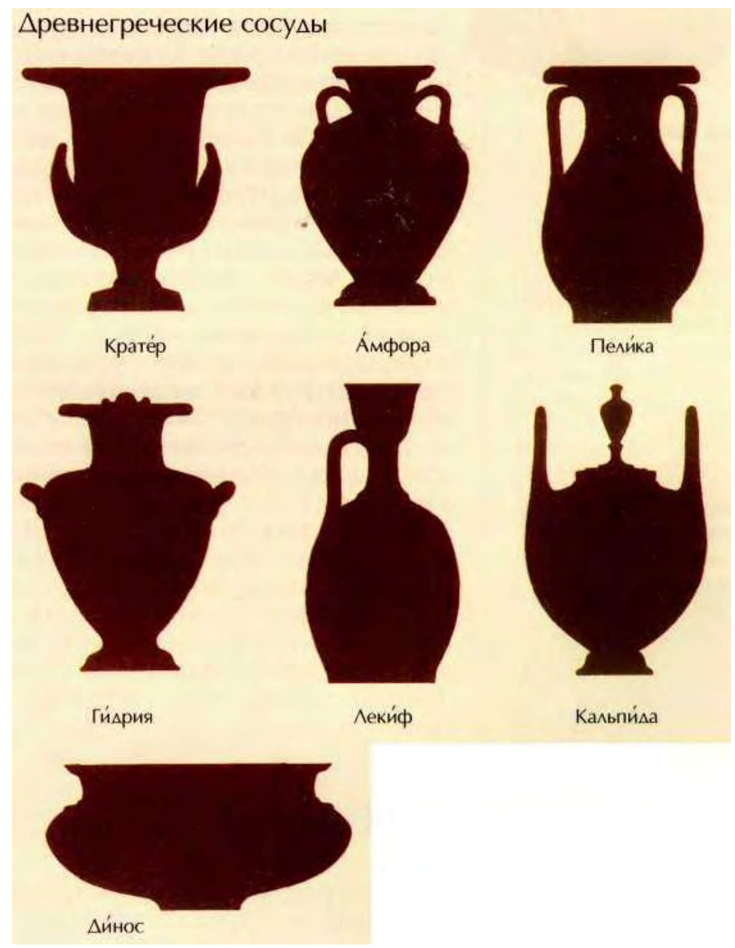
Статуя коры. VI в. до н. э.
Музей афинского Акрополя.

означало сотворение мира. В скульптуре того времени этот подвиг выглядит наивно, празднично: фигуры обращают головы к зрителю, а превышающая их размерами Медуза кажется сказочным монстром. Статуи уменьшались соответственно склонам фронтона, и если Горгону изображали в центре, то в углах помещали каких-либо зверей или крошечных человечков-героев. Архаический мир был насквозь мифичен, но он уже лишѐн «страха и ужаса», которым наполнен мир Древнего Востока. Он драматичен по содержанию, но ярок и светел по духу. Отдельные статуи вначале слишком напоминают колонны: руки тесно прижаты к телу, ступни ног стоят на одном уровне. Фигуры будто только вышли из каменного блока, из которого поочерѐдно обрабатывались четыре фасада здания. У мужских и женских фигур сходные пропорции: тонкие талии и широкие плечи, с той лишь разницей, что мужские статуи очень часто предстают обнажѐнными, а женские — в одеяниях. Вместе с тем фигуры ранней поры удивительно органичны; они словно живут внутри камня и сохраняют в нѐм свою божественную душу. Таковы, например, знаменитые статуи Геры Самосской или Артемиды с острова Делос.

Однако со временем фигуры стали отделяться от каменного блока и «выходить» в реальное пространство. К концу VI — началу V в. до н. э. пропорции женских фигур, называемых статуями кор (от *греч.* «кора» — «девушка»), и мужских фигур, называемых статуями куросов (от *греч.* «курос» — «юноша»), становятся более естественными, а их движения более свободными. Выходя из состояния неподвижности, они радостно ступали навстречу зрителю. Куросы оставались

обнажѐнными, коры были одеты в богатые сложные одеяния, как показывают удивительные памятники, найденные археологами на афинском Акрополе.
Девушки кокетливо поддерживают сбоку свои пышные тонкие гофрированные хитоны. На их лицах сияет радостная архаическая улыбка. Сложные одеяния, принадлежностью которых был короткий косой хитончик, наброшенный на грудь, скрывают пластику тела, но уже в 30-х гг. VI в. до н. э. у кор появились строгие дорийские уборы — пе'плосы, которые станут основным одеянием классической эпохи. Формы тела становятся более крепкими, реальными, а к началу греко-персидских войн улыбка сбегает с архаических лиц. Позднее статуи куросов, например Аристодика, служившего надгробным памятником,

приобретают свободный пластический объѐм.
Архаическая скованность значительно дольше сохранялась в рельефе. Мемориальная стела воина Аристиона, выполненная скульптором Аристоклом (как начертано на памятнике), создана около 510 г. до н. э. Его образ ещѐ очень условен, лишѐн индивидуальных черт. Изображѐнная в профиль фигура скованна, силуэтна и по-архаически богато раскрашена. Однако появилось новшество, которое состоит в том, что рельеф не представляет жестокую сцену охоты или войны, как на стелах Микен. Он просто изображает человека в его торжественном воинском обличии. Фигура является частью узкой высокой стелы (такие стелы иногда оставались без фигур, и на них могло быть высечено только имя). В дальнейшем фигура будет стремиться «выйти» из каменного блока. Так низкий (по высоте изображения над плоскостью каменного блока) рельеф — *барельеф* — постепенно становился высоким — *горельефом.*
В эпоху архаики одной из самых высокоразвитых областей искусства стала *вазопись.* Были созданы тысячи мастерских для формовки и росписи разнообразных сосудов: *амфор* для масла или вина, *кратеров* для смешивания вина с водой (как было принято на греческих пирах), *скифосов* и *киников* для вина, *пиксид* для женских украшений.
В первой половине VI в. до н. э. вазопись процветала в Коринфе, в котором были популярны росписи в восточном стиле. Этот стиль казался похожим на восточную манеру украшать изделия рядами фризов животных или фантастических существ. Вазы этого стиля сменили геометрические, и символы-знаки уступили место образам. Для коринфской керамики, изготовленной из красивой глины кремоватого цвета, характерны фризы животных — львов, леопардов и пантер. На светлом фоне глины чѐрные фигуры не выделяются слишком резко: их контуры процарапаны, силуэты под-цвечены пурпуром (природным красящим веществом красно-фиолетового цвета), а по фону разбросаны многочисленные пятна-розетки.
Во второй половине VI в. до н. э. Коринф уступил место Афинам, которые с этого времени постепенно становятся своеобразной столицей эллинского мира. В Аттике — области, в которую входили Афины, — приобрели особую популярность сосуды, исполненные в так называемом *чернофигурном стиле*: чѐрные фигуры располагались на светлом фоне. Однако в них появился ряд новшеств, таких, как удивительный, блистающий, словно зеркало, лак, новые типы сосудов (среди которых особо ценились большие амфоры) и украшения росписью —



**Хито'н* — мужская и женская одежда древних греков. Льняной или шерстяной покров без швов; подпоясывалась с напуском. *Пе'плос* — греческая женская верхняя одежда, в основном из шерсти, заколотая на плечах, с поясом; его могли носить и без пояса.



Евфроний.
Пирующие гетеры. Краснофигурный псиктер. VI в. до н. э.

не сосуда целиком, а только выделенного участка в самом широком месте, который назывался «клеймом». В моду вошѐл обычай, по которому гончар и вазописец ставили свои подписи на вазах — так высоко ценился труд ремесленника.

Амфора, на которой изображѐн «Геракл, выводящий Ке'рбера из подземного мира», хранится в Московском государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Она даѐт представление об этом искусстве. У неѐ стройные, строгие пропорции. На сияющем фоне чѐрного лака выделяется светлое клеймо с изображением одного из последних подвигов Геракла. Герой показан склонѐнным к двуглавому псу Керберу, стражу подземного мира, с вьющимися над его лбами змеями.

Кербер чувствует силу героя: он видит приготовленную для него цепь и беспомощность владычицы мира мѐртвых Персефоны, потому готов смириться со своей участью. Сзади стоит Гермес, бог-проводник, в петасе (шляпе путешественников) и крылатых сандалиях. В руке он держит магический жезл, с помощью которого можно усмирить любое существо. Сцена настолько тщательно продумана и так живо воспроизведена, что передать еѐ может только длинный подробный рассказ.

Однако уже около 30-х гг. VI в. до н. э. блестящая плеяда вазописцев, в числе которых самыми выдающимися были Евфроний и Евтимид, стала работать в так называемом краснофигурном стиле. Фигуры теперь стали светлыми, а фон — тѐмным.

РАННЯЯ КЛАССИКА

Особого расцвета вазопись достигла в период *строгого стиля,* как именуют сейчас всю *раннюю классику* (490—450 гг. до н. э.). Эта эпоха, связанная с борьбой Греции против могучей Персидской державы, была периодом становления демократии в греческих городах-государствах (полисах). Эпоха архаики, отмеченная правлением тиранов, уходила в прошлое. На историческую сцену выходил независимый гражданин, человек. Для строгого стиля характерен драматический накал борьбы: большинство тем связано с битвами, напряжѐнными динамичными действами, строгостью наказания, выносимого врагам.

Среди мастеров того времени особо отличались Онесим, Дурис, вазописец Клеофрада, вазописец Брига и др. Одному из них, вазописцу Клеофрада, принадлежит знаменитая *гидрия* (сосуд для воды) из Нолы со сценой «Гибель Трои». Круговое изображение в верхней части сосуда насыщено настоящим трагизмом: в центре изображена святыня троянцев — священный палладий (деревянная

статуя Афины Паллады, хранительницы города Трои), — к которой припала дочь царя Приама, пророчица Кассандра. Греческий вождь Аякс, попирая тело павшего врага, с силой оторвал от палладия спасающуюся около него Кассандру. Это было неслыханным доселе святотатством, за которое на народ Аякса будет наложена особая кара на целую тысячу лет. Крутом смерть и насилие, и даже пальма печально склоняет свои ветви, а за ней, прямо на алтаре, убивают самого старца Приама, обагрѐнного кровью своего маленького внука Астианакта.

Тема искоренения произвола, неуправляемости и воцарения здравомыслия проходит сквозь все памятники той эпохи. В 60-е гг. V в. до н. э. был заново отстроен храм Зевса в Олимпии — важнейшее общеэллинское святилище, где раз в четыре года справлялись всемирно известные Олимпийские игры. Оба фронтона в храме, выстроенном архитектором Либоном из известняка, имели мраморные скульптурные

*Чаще Кербера (Цербера) изображали с тремя головами и змеиным хвостом.

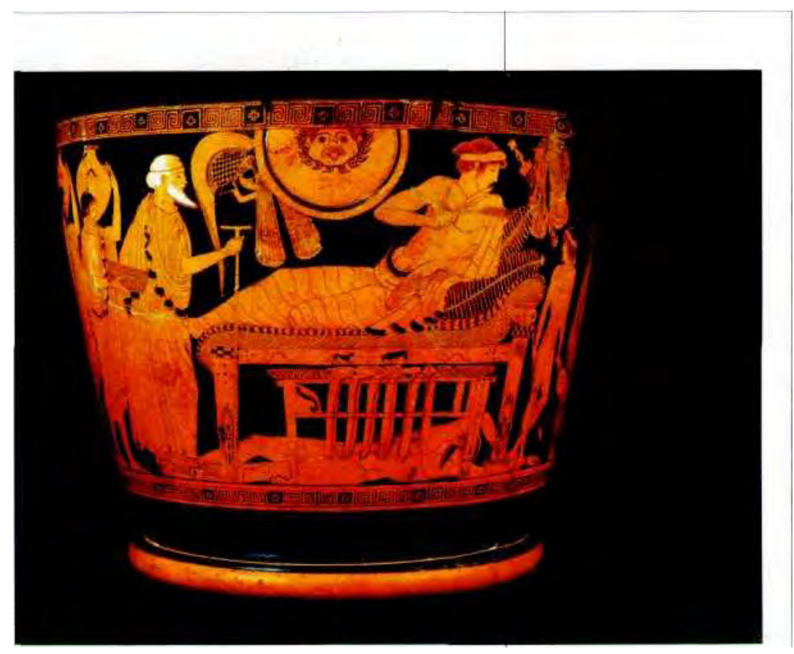
**Геракл — мифологический герой, сын бога Зевса и смертной женщины Алкмены. Совершил двенадцать великих подвигов.

группы (ныне хранятся в музее Олимпии). Композиция на западном фронтоне здания представляла страстную, патетическую сцену: кентавры нападали на женщин и мальчиков во время брачного пира царя Пирифоя. Динамичные и напряжѐнные фигуры словно сливаются в группы, которые постепенно понижаются к углам, и вместе с тем действие становится всѐ более напряжѐнным. Всѐ изображение оказалось связанным и по форме, и по сюжету. Оно исполнено духовной силы: стоящий в центре бог Аполлон поднимает правую руку, предвещая победу людям.

На другом, восточном, фронтоне представлена статическая композиция, на которой Эномай и Пело'пс готовятся к состязаниям. Миф о первом беге колесниц был положен в основу Олимпийских игр. Пелопс некогда прибыл из Малой Азии просить в жѐны Гипподамию — дочь Эномая. Тот, предчувствуя смерть от руки жениха, всѐ же вызвал его, как и прежних претендентов, на состязания. Пелопс хитростью погубил старого царя, подговорив на предательство возничего.

Спокойствие героев иллюзорно, они все напряжены в ожидании исхода. Эномай подбоченился, Пелопс как победитель одет в золотой панцирь. Женщины стоят рядом с ними, а далее — загадочные статуи жрецов, мальчиков и возлежащие мужские фигуры, символизирующие реки Алфей и Кладей, в долине которых проходили состязания.

Образы строгого стиля действительно строгие. Статуя возничего из Дельф глубоко отражает идеалы эпохи. Она была посвящена Аполлону одним из правителей Южной Италии. Фигура до половины закрыта колесницей, но все видимые детали отработаны с величайшей тщательностью: и пальцы ног, и вздувшиеся вены, и каннелюры — вертикальные желобки, покрывающие одеяния. Один исследователь удачно сказал, что фигуры строгого стиля стоят подобно трубам органа. Выражение их так же сурово. Обращает на себя внимание новый тип лица с гладкой, низко закрывающей лоб причѐской, правильными чертами и сильным, тяжѐлым подбородком.

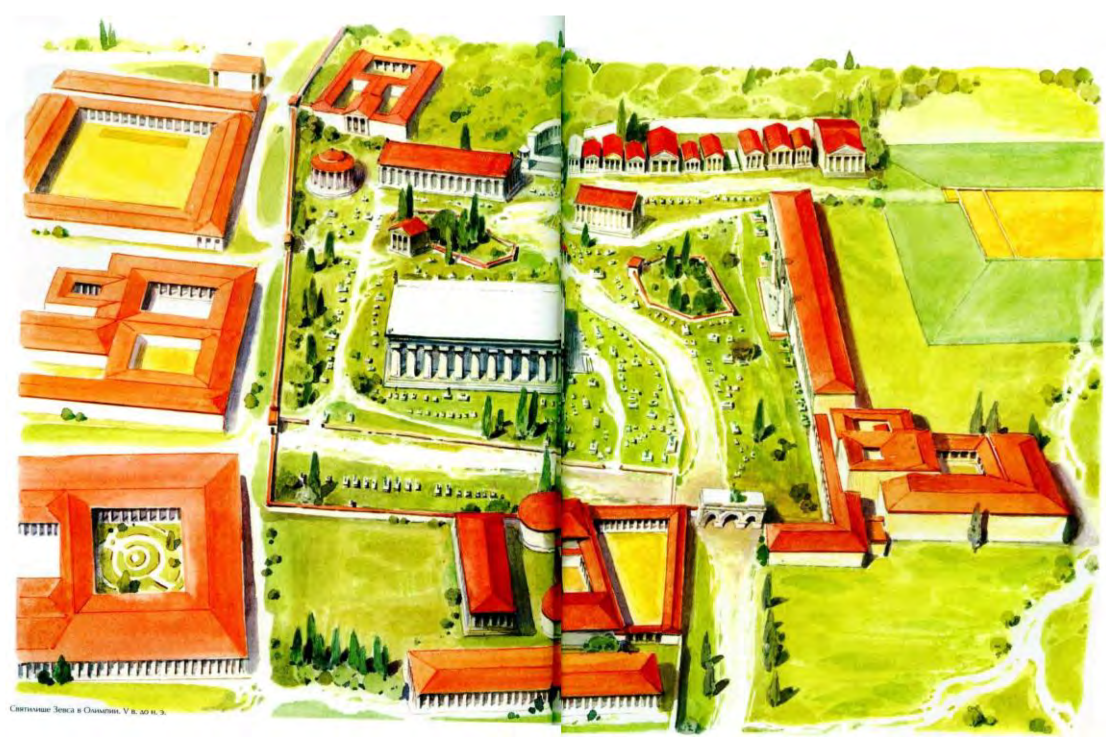


Приам просит отдать ему тело Гектора. Краснофигурный скифос. V в. до н. э.



Битва лапифов с кентаврами. Скульптуры западного фронтона храма Зевса в Олимпии. V в. до н. э.

*Лапифы — воинственное фессалийское племя, победившее кентавров. Названо по имени родоначальника Лапифа.



Святилище Зевса в Олимпии. V в. до н. э.

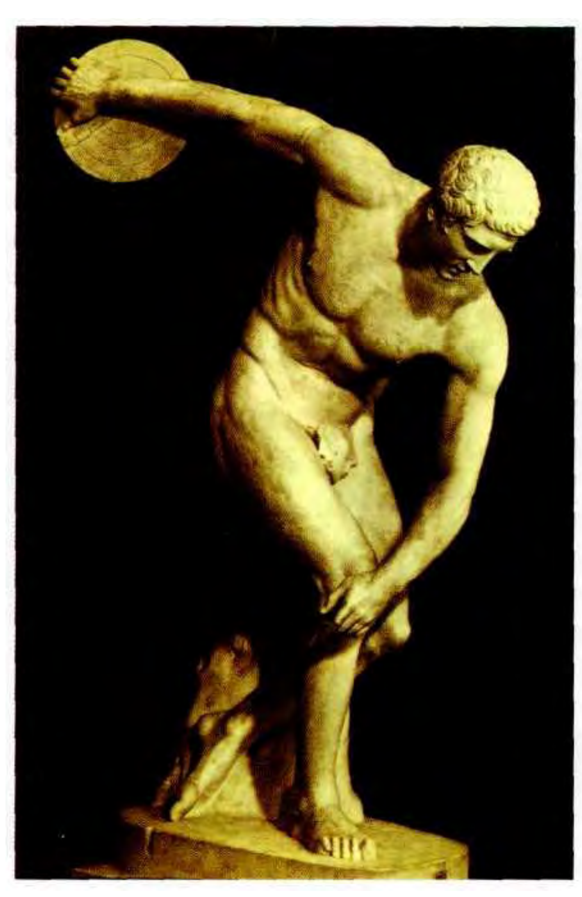
ВОТИВЫ

Все святилища, в том числе и дельфийское, были настоящими музеями под открытым небом. Эллинские города, выборные правители Дельфийского союза, куда входили сильнейшие из них (Афины, Спарта, Аргос, Фокида и т. д.), и отдельные граждане преподносили им самые ценные дары — обычно по обету. Их называют *воти'вами* (от *лат.* votivus — «посвященный богам»); памятники посвящались богу, если были обещаны ему в особой ситуации. Подобные вотивные предметы ставили вдоль священной дороги и, очевидно, во всех доступных местах, поскольку древнегреческий писатель II в. н. э. Павсаний в своѐм произведении «Описание Эллады» упоминал о семидесяти тысячах памятников, увезѐнных из Дельф одним только римским императором Нероном.

Все они — групповые и одиночные, конные и пешие, изображавшие людей, животных и демонов, изготовленные из драгоценных материалов (золота) и простые — не нарушали гармонии комплекса, а находились с ним в сложной смысловой и эстетической связи. Сейчас еѐ трудно восстановить, потому что очень многое погибло. Однако уцелевшие вотивные предметы показывают, что среди них были удивительные, прекрасные работы.

В то время творил один из величайших ваятелей V в. до н. э. Мирон. Им была создана знаменитая статуя метателя диска — «Дискобол», не сохранившаяся до наших дней, но реконструированная благодаря римским копиям. Она была бронзовой, как и большинство других статуй строгого стиля, что вполне соответствовало духу времени.

«Дискобол» замечателен остроумием замысла: он и стремительно движется, и одновременно неподвижен. Мирон вообще любил изображать человека в крайних ситуациях и даже изготовил статую воспетого в стихах бегуна Лада, умершего на самом финише. Отличительной чертой этой статуи является не гармоничность сложной фигуры, а диспропорции, специально внесѐнные в неѐ с учѐтом оптических поправок: лицо юноши, если его рассматривать анфас (спереди), асимметрич-



Мирон.
Дискобол. V в. до н. э. Римская копия с бронзовой статуи. Национальный музей, Рим.



Мирон.

Афина (из композиции с двумя фигурами «Афина в споре с Марсием»), V в. до н. э. Мраморная римская копия. Либигхаус, Франкфурт-на-Майне.

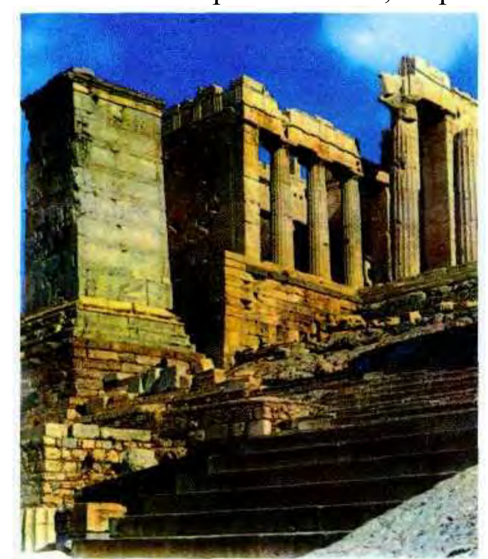
*Бронзовое литьѐ появилось в Греции в VI в. до н. э, причѐм особенно отличились в нѐм мастера с острова Самос Ройк и Теодор. Они даже отливали в разных городах по половине одной и той же фигуры, а затем соединяли части без всяких зазоров.

но, однако голова расположена в сильном наклоне, и в результате всех этих оптических эффектов у зрителя создаѐтся удивительно цельное восприятие лица. Такой же необычностью замысла отмечена его бронзовая скульптурная группа «Афина и Марсий», стоявшая на афинском Акрополе. Она была тоже в духе времени: богиня наказывала лесного бога Марсия, осмелившегося, нарушив запрет, найти и поднять сѐ тростниковую флейту. Инструмент этот изобрела сама Афина, но заметив, что игра на нѐм искажает прекрасные черты еѐ лица, выбросила флейту, прокляв еѐ и запретив к ней прикасаться.

ВЫСОКАЯ КЛАССИКА

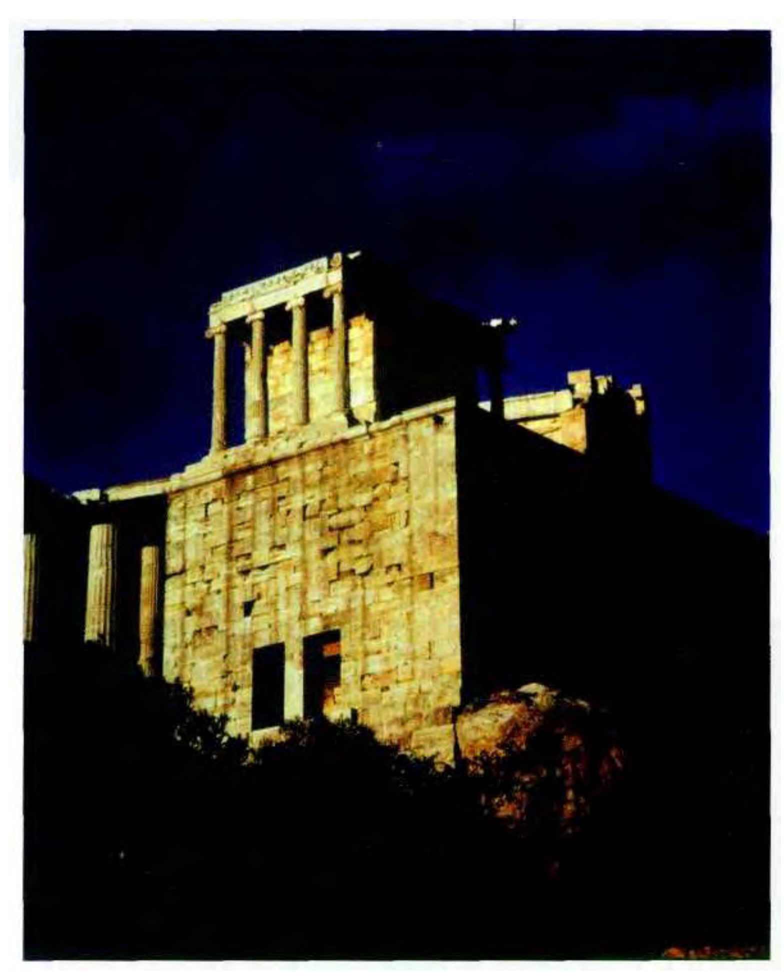
К середине V в. до н. э. острота раннеклассического стиля постепенно изжила себя. Искусство Греции вступило в полосу расцвета. Повсюду после персидских разрушений отстраивали города, возводили храмы, общественные здания и святилища. В Афинах с 449 г. до н. э. правил Перикл, высокообразованный человек, объединивший вокруг себя все лучшие умы Эллады: его друзьями были философ Анаксагор, художник Поликлет и скульптор Фидий. Заново отстроить афинский Акрополь, ансамбль которого сейчас считается красивейшим, выпало именно Фидию.

Афинский Акрополь стоял на высокой отвесной скале, вздымающейся над городом. Акрополь был средоточием всех высших святынь афинян. При Перикле он был переосознан как уникальный архитектурный комплекс. По замыслу архитектора Мнеси'кла возвели великолепный входной портик в святилище, оформив его ионическими колоннами. Слева к Пропилеям (парадным воротам) примыкало здание пинакотеки — картинной галереи, в которой находились изображения главнейших героев Аттики, а при входе стояли статуи богов-



Мнеси'кл.

Пропилеи афинского Акрополя. 437—432 гг. до н. э.


Храм Ники Аптерос. Афинский Акрополь. V в. до н. э.
*Атлетика всегда почиталась в Греции. Подобно воинам, атлеты добивались победы в суровом бою. Победителям во Всеэллинских играх — не только Олимпийских, но и Пифийских (которые проходили в Дельфах), и Немейских, и Истмийских — города заказывали для святилищ почѐтные памятники. Их воспевали поэты, о них слагали легенды. Атлеты казались образцом гармонической личности, у которой великий дух живет в прекрасном теле.

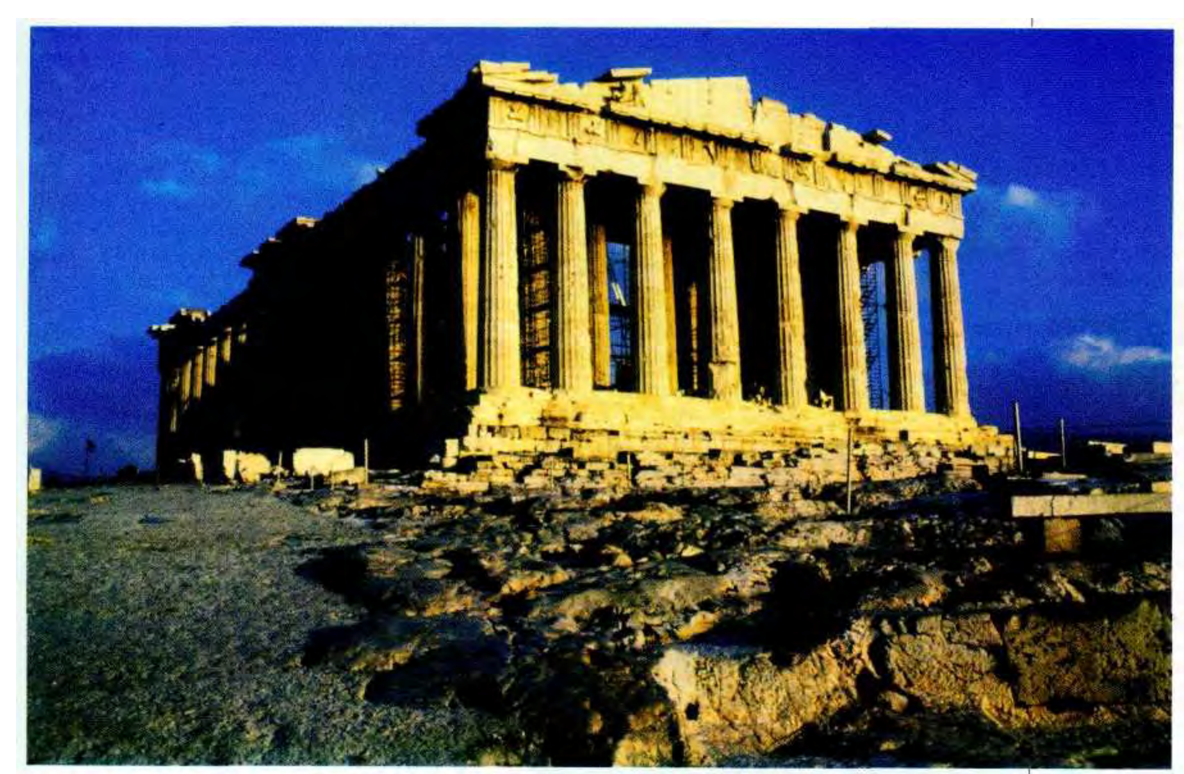


Иктин и Калликрат.
Парфенон. Афинский Акрополь. V в. до н. э.

охранителей: Гермеса и Гекаты — трѐхтелой, трѐхликой богини ночи и призраков. Справа, на самом уступе скалы, приютился крошечный, очень изящный храм Ники Аптерос (Бескрылой). Горожане шутили, что бескрылой богиню именовали, чтобы она не покинула их. Храм Ники был обнесѐн балюстрадой — ограждением, состоящим из невысоких рельефных плит со сценами жертвоприношений. Балюстрада приобрела всемирную известность из-за украшавших еѐ рельефов. Среди них находилась знаменитая «Ника, развязывающая сандалию» с еѐ тончайшим струящимся одеянием. Но эти рельефы были сделаны позднее, так как Акрополь отстраивался несколько десятилетий.

Пройдя Пропилеи, посетитель оказывался на удлинѐнной площади, разделѐнной в древности на множество священных участков, где почитали Артемиду-медведицу, змееногого бога Кекропса и его трѐх дочерей — богинь росы. При Перикле в южной части площади стали строить большой дорический храм — Парфенон, посвящѐнный Афине Парфенос (Деве). Напротив него, в северной части, стали возводить Эрехтейон, хранивший самые древние реликвии и во II тысячелетии до н. э. посвящѐнный Афине Полиаде (Матери) и еѐ супругу Посейдону Эрехтею. В Эрехтейоне находился архаичный ритуальный бассейн (Эрехтеево море), по преданию, высеченный из скалы Посейдоном в споре с Афиной. Рядом росла священная олива, якобы посаженная богиней.

Храм Парфенон, выстроенный в середине V в. до н. э. архитекторами Иктином и Калликратом, стал одним из прекраснейших эллинских храмов. Он, огромный и могучий, стоял на возвышающемся участке голой серой скалы. Однако человеку, поднимавшемуся по ступенькам к храму, скала казалась ровнее, а храм — доступнее и человечнее. По торцевым фасадам у него было восемь колонн, по боковым — семнадцать. Храм воспринимался и не слишком



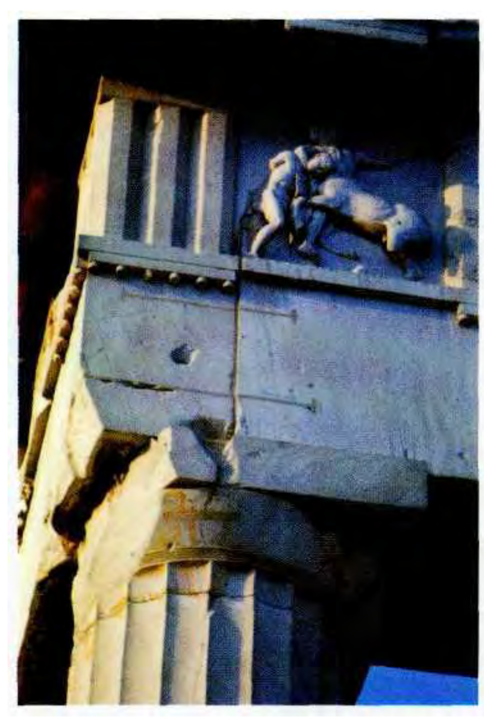
Иктин и Калликрат.
Парфенон. Афинский Акрополь. V в. до н. э.

удлинѐнным, и не слишком коротким. Он был в высшей степени гармоничным благодаря объединению в нѐм свойств двух ордеров — дорического и ионического. Наружные колонны Парфенона были дорического ордера. Стены собственно храма — целлы — венчал непрерывный ионический фриз. Если снаружи Парфенон украшали сцены жестоких сражений, в стиле которых ещѐ весомо звучал строгий стиль, то внутренний фриз изображал мирное событие — торжественное шествие афинян на празднике Великих Панафине'й (празднества в честь богини Афины; проходили один раз в четыре года; Малые Панафинеи — ежегодно). На Панафинеях везли на корабле новое одеяние для Афины — пеплос. Этот дар был зна'ком еѐ воскресения. Всеафинское шествие было представлено здесь в мерном, праздничном ритме: и знатные старцы с ветвями в руках, и девушки в новых хитонах и пеплосах, и музыканты, и жрецы, и всадники на вздыбленных, волнующихся конях.

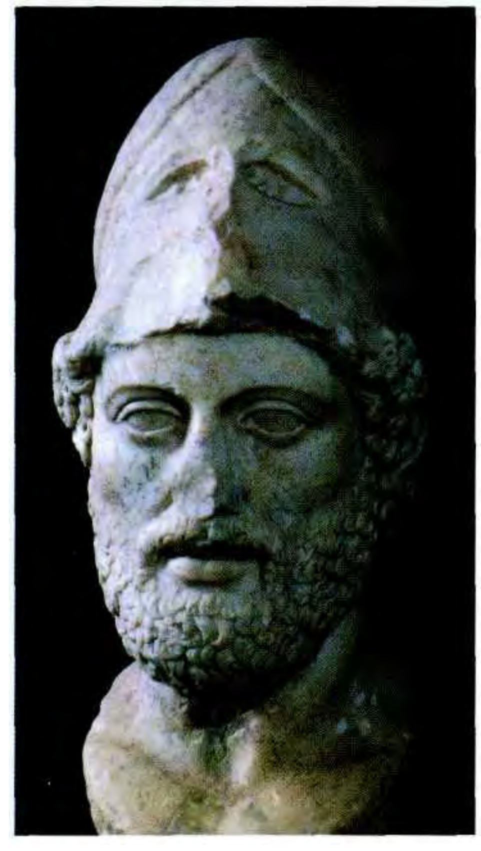
Рельеф имел высоту всего один метр и был высечен уже на самом здании, но по гармоничности, сплавленности форм и красоте ритма он не имеет равных в мировом искусстве. Фронтоны храма были заполнены скульптурой, прославившей эллинов на все времена; ваятели работали под наблюдением Фидия и по его программе. На западном фронтоне, обращѐнном к Пропилеям, был представлен миф о споре Афины с Посейдоном за обладание



Фидий и его ученики.
Богини с восточного фронтона Парфенона. V в. до н. э.



Битва кентавров с лапифами. Одна из метоп Парфенона. V в. до н. э. Афинский Акрополь.



Кресилай.
Перикл. V в. до н. э. Мраморная римская копия. Пергамон-музей, Берлин.

греческой областью Аттикой с Афинами. Афиняне, как известно, предпочли богиню, даровавшую им оливковую рощу. Оба бога были изображены в центре на колесницах со вздыбленными конями. За ними сидели боги и герои Аттики, присутствовавшие во время спора Афины и Посейдона. Главный (восточный) фронтон представлял миф о рождении Афины из головы Зевса в присутствии богов и богинь, но уже вселенского, мирового уровня. К сожалению, скульптуры Парфенона были сильно повреждены в XVII в. н. э., когда в нѐм произошѐл взрыв. Остатки уцелевших фигур, а также ряд плит фриза выломал в 1801 г. лорд Эльджин, благодаря которому они попали в Британский музей.

Строгий стиль вплотную подошѐл к портретному видению людей. В то время был создан один из редких памятников — портрет героя греко-персидских войн Фемистокла (сохранился в плохой копии). Впрочем, и герои Мирона имеют индивидуальные, неповторимые черты. Фидий же нивелирует всѐ особенное, мешающее воплощению общего. Красивые овальные лица приобретают идеальные черты: большие, с подчѐркнутыми веками глаза, выразительный рот, высокий, сливающийся с линией носа лоб — то, что получило название классического греческого профиля. Такое же стремление к общему происходит и в теле: формы, обладающие идеальными пропорциями, наливаются силой и мощью и, сливаясь в единый сложный организм, начинают звучать, как музыка. Эпоха классики, особенно *высокой* (450—400 гг. до н. э.), не терпела моделей с изъянами — в человеке всѐ должно быть совершенным. Даже на Перикла, блиставшего умом и красотой, а также благородством духа, скульптор Кресилаи надел шлем, чтобы скрыть слегка удлинѐнную форму его черепа.

Скульптуры фронтонов Парфенона обладают удивительной, невиданной ранее жизненной силой. Сохранились лишь фрагменты, но и

они исполнены сверхчеловеческой красоты. Прекрасен лежащий в углу Тезей, но не менее выразительна голова коня Селены. Многие композиции Фидия были обрамлены фигурами Гелиоса, восходившего из вод Океана на своей колеснице, и Селены, погружавшейся в них. Это на языке мифа означало рассвет. Так передать в искусстве время и пространство космоса мог только Фидий. Тела сидящих, полулежащих, откинувшихся назад богинь с их прекрасными формами и невероятной элегантностью не имеют равных. В их одеждах трепещет каждая складочка.

Внутри Парфенона стояла колоссальная статуя Афины Парфенос работы Фидия. Она была из слоновой кости и золота на деревянном каркасе (такая техника называлась акролитной), причѐм золото составляло неприкосновенный запас афинской казны. Статуя сохранилась лишь в римских копиях, среди которых наиболее достоверна мраморная статуэтка из Варвакиона. Богиня представлена как средоточие всех духовных сил Парфенона; она воплощает идеи и образы храма. На пьедестале статуи изображена сцена рождения первой женщины — Пандоры, перекликавшаяся с рождением Афины. На рѐбрах еѐ сандалий — битва греков с кентаврами (которая изображена на южном фризе храма), на гребне шлема — сфинкс и пегасы, на внешней стороне огромного щита — битва греков с амазонками (западная стена), на внутренней поверхности щита, полузакрытой свернувшейся фигурой змея, брат Фидия Панен написал сцену битвы богов с гигантами, вышитую на панафинейском пеплосе богини (восточный фриз). В руке Афина держала подпираемую массивной колонной двухметровую статую богини победы Ники.

Так удивительно сплавил Фидий весь образный смысл грандиозного святилища в единой фигуре. В тѐмном пространстве Парфенона статуя Афины, ограждѐнная двухъярусной колоннадой, излучала

ПОЛИКЛЕТ

Младший современник Фидия, аргосский скульптор Поликле'т, прославился статуями атлетов. Учѐные нашли в массе римских копий веши, известные в описаниях древних авторов под названиями «Дорифор» и «Диадумен». Обе статуи, замечательные своей совершенной пластической красотой, были отлиты из бронзы. Дорифор, представлявший, возможно, героя Троянской войны Ахилла,

показан спокойно стоящим. В то же время он кажется шагающим: правая нога выдвинута вперѐд, левая отставлена. На плече его копьѐ. Фигура героя не только могуча, но и отмечена печатью особой, почти математической логики. При построении еѐ, как и при создании ордерных храмов, принимался во внимание модуль (т. е. мерка). Благодаря сложным расчѐтам все части тела и даже каждая деталь подчинялись единому принципу. Поликлету среди классических скульпторов в этом не было равных. Итог своим теоретическим изысканиям он подвѐл в трактате «Канон». В последние годы, уже после смерти Фидия, погибшего, очевидно, по навету в конце 30-х гг. V в. до н. э., Поликлет стал вносить в свои образы ноту лиризма. Его Диадумен широко раскинул руки в пространстве, ритм движений более лѐгкий, стремительный, текучий. Завязывая диадему вокруг головы, этот юноша — возможно, это был сам бог Аполлон — весь ушѐл в своѐ занятие, замкнувшись в сфере самосозерцания.



Поликлет. Дорифор. V в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Национальный музей, Неаполь.

магический свет, который гасился нежной синевой храмовых штор, служивших фоном для этой блистательной статуи.

Воинственный образ Афины Фидий представил в другом материале — бронзе. Эта огромная статуя стояла на акропольской площади. Речь идѐт о знаменитой Афине Промахос (Путеводительницы в битвах), золочѐный кончик копья которой был виден морякам, подплывавшим к Аттике.

Эрехтейон был достроен позднее, уже около 410 г. до н. э. Он неоднократно перекладывался в XX в. н. э. На фоне грандиозного Парфенона изящный Эрехтейон с тремя различными портиками и статуями кариатид (девушек, несущих перекрытие) кажется волшебной игрушкой. Великое и малое, архаичное и современное, грандиозное и интимное гармонично слилось в Акрополе Афин. Он и сегодня остаѐтся эталоном естественности, красоты и благородного вкуса.

ПОЗДНЯЯ КЛАССИКА

В 30-х гг. Эллада переживала политический кризис: завязалась война Афин со Спартой, в которой Спарта одержала верх; в конце десятилетия, во время мора, погиб Перикл. Всѐ это не могло не отразиться на искусстве, которое в поздней классической фазе (400—323 гг. до н. э.) стало следовать

двум основным направлениям. Традиция Фидия сохранялась до гибели античного мира под ударами варварских племѐн (IV в. н. э.). На еѐ фоне наметился, с одной стороны, уход в патетическую героику, с другой — в индивидуальный, возвышенно-лирический мир. Выразителями двух направлений были великие мастера IV в. до н. э. — паросец Ско'пас и афинянин Пракси'тель.

Скопас родился на острове Парос, прославленном месторождением самого прекрасного, снежно-белого кристаллического мрамора. Духовно он тяготел к миру бурь и страстей — к «пафосу». Работал Скопас по заказам в разных уголках мира, в том числе и в Малой Азии, где трудился над фризом со сценой битвы амазонок — амазономахии, предназначенном для Галикарнасского мавзолея. Мавзолей в Галикарнасе воздвигал при жизни для себя и жены Артемисии правитель Карии Мавсол. Это чудо света не сохранилось, но по предположениям, гробница представляла собой многоярусное прямоугольное сооружение с захоронением внизу, героическими фигурами в центральном объѐме-храме и статуями Мавсола и Артемисии, стоящих на колеснице. Рельеф Скопаса изображал поединки греков с амазонками, фигуры которых были насыщены особым драматизмом.

Голова раненого воина из храма Афины Алеи в Тегее показывает Скопаса глубинным реформатором концепции Фидия. Под его резцом прежде прекрасная форма искажается: страдание делает человека некрасивым, обезображивает его лицо.



Эрехтейон. Портик кариатид. Афинский Акрополь. V в. до н. э.



Галикарнасский мавзолей. Реконструкция.

Раньше греческая эстетика вообще исключала страдание. Например, греческая поэтесса Сафо (VII в. до н. э.) говорила: «Скорбь в доме любителя муз неуместна». Бесстрастие считалось чертой хорошего тона. Поэт Архилох (VII в. до н. э.) проповедовал: «Слишком в беде не горюй и не радуйся слишком ты в счастье. То и другое умей доблестно в сердце носить».

И вот фундаментальный нравственный принцип древнегреческого искусства оказался нарушен. Красота уступает место боли, боль изменяет облик человека, и из его груди



Амазономахия. Фриз Галикарнасского мавзолея. IV в. до н. э. Британский музей, Лондон.

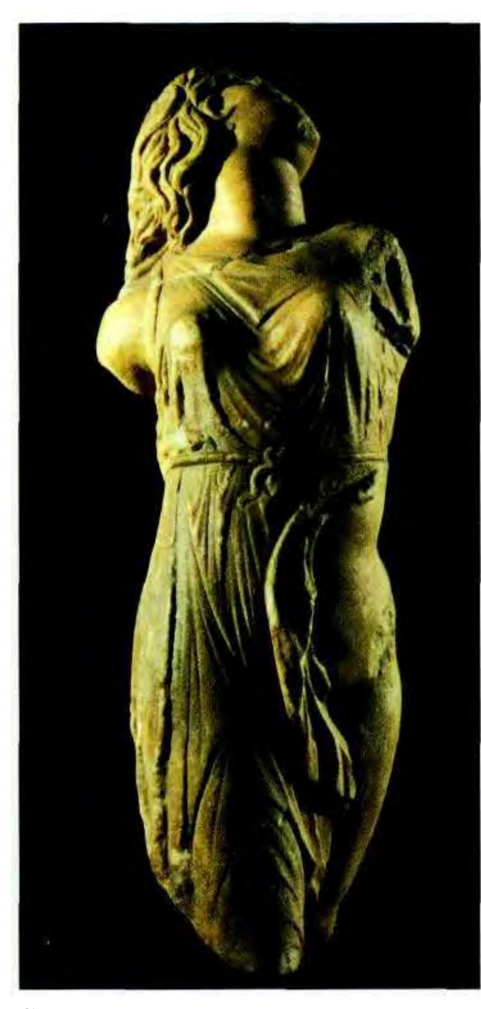
вырывается стон. Пропорции лица искажены: голова становится почти кубической и сплюснутой. Такой выразительности образ скорби ещѐ не достигал.

Знаменитая «Вакханка» — небольшая статуэтка служительницы культа Диониса — представляет Скопаса мастером новых пластических решений. Полуобнажѐнная, в дикой пляске, фигура уже не стоит, не поворачивается, а вращается вокруг оси в стремительном, бурном движении. Вакханка охвачена страстью — разрывает на части животное, в котором видит воплощение бога. На глазах зрителя совершается кровавый ритуал, который никогда прежде в греческой скульптуре таким образом не изображался.

Тогда же товарищ Скопаса по работе над Галикарнасским мавзолеем Леоха'р работал над статуей возносимого на небеса Ганимеда. Юноша, увлекаемый орлом в поднебесную высь, в целом был представлен обычно, но у него под ногами отсутствовала опора, фигура была лишена собственной тектоники, и применительно к ней становился бессмысленным стиль Поликлета — равновесие сил в человеческом теле, при котором противоположные части (правая рука — левая нога, и наоборот) взаимно связаны.

Ему приписывают знаменитую статую «Аполлон Бельведерский». Воспетый выдающимся немецким историком искусства И. Винкельманом, бог идѐт, рассыпая вокруг — направо и налево, вперѐд и назад, вверх и вниз — ослепительные лучи своей божественной славы. Несомненно, этот памятник, ставший хрестоматийным, принадлежит к лучшим творениям эллинов.

Пракситель был мастером лирических божественных образов. Сохранилось много римских копий его работ: «Сатир, наливающий вино», «Отдыхающий сатир», «Аполлон Сауроктон» (или «Аполлон, убивающий ящерицу»), «Эрот» и др. Наиболее известна его скульптура обнажѐнной Афродиты, сделанная по заказу острова Коса, но перекупленная жителями острова Книд, которая получила название «Афродита Книдская». Пракситель впервые обнажил Афродиту: только ей одной позволялось демонстрировать свою красоту без одежд. Она будто только что вышла из воды, прикрываясь руками. Сохранившиеся копии не передают красоту статуи богини, которая была изумительна, судя по элегантности работ этого мастера. Пракситель свои фигуры, высеченные обычно в тѐплом, нежно светящемся мраморе, отдавал для подцветки Никию. Когда его спросили, какие статуи из своей мастерской он вынес бы первыми в случае пожара, Пракситель ответил: «Конечно, те, которые расписал Никий». Фигуры были мягко тони-



Скопас.
Вакханка. IV в. до н. э.
Государственная художественная коллекция, Дрезден.



Леохар.
Аполлон Бельведерский. IV в. до н. э. Римская копия. Ватиканский музей, Рим.



Пракситель.

Торс Афродиты Книдской. IV в. до н. э. Римская копия. Лувр, Париж.
рованы воском и оживлены лѐгким цветом. Сейчас трудно вообразить их красоту.
К счастью, одна из работ великого мастера дошла до наших дней в подлиннике. Это «Гермес с младенцем Дионисом». Группа была посвящена в храм Геры в Олимпии, где еѐ и нашли при раскопках. Утрачены только ноги и кисть руки Гермеса, державшего виноградную гроздь. Гермес, несущий младенца на воспитание нимфам, отдыхает в пути. Фигура бога сильно наклонена, но это не делает скульптуру некрасивой. Она, напротив, овеяна атмосферой неги. Черты лица обозначены не слишком резко, они словно плавятся под действием полуденного солнца. Веки больше не подчѐркиваются, и взгляд становится томным, как бы рассеянным. Часто Пракситель ищет для своих фигур дополнительную опору: стволы, пилоны или другие подпорки, как бы не надеясь на силу их собственной тектоники.
На рубеже греческой классики и эллинизма работал последний великий ваятель — Лиси'пп, придворный скульптор Александра Македонского. Как художник он был очень многогранен — создавал скульптурные группы (например, «Подвиги Геракла»), отдельные статуи и даже портреты, среди которых наиболее известен портрет самого Александра Македонского. Лисипп пробовал себя в разных жанрах, но более всего ему удавались изображения атлетов.
Главная его работа — «Апоксиомен» — изображает юношу, счищающего с тела песок после состязаний (греческие атлеты натирали своѐ тело маслом, к которому во время состязаний прилипал песок); она значительно отличается от

творений поздней классики и, в частности, от работ Поликлета. Поза атлета свободна и даже несколько развинчена, пропорции совсем иные — голова составляет не одну шестую часть от всей фигуры, как в «квадратном» каноне аргосца, а одну седьмую. Фигуры Лисиппа более стройные, естественные, подвижные и независимые. Однако в них исчезает нечто очень важное: атлет уже не воспринимается героем, образ становится более приниженным, в то время как в высокой классике он был восходящим: людей героизировали, героев обожествляли, а богов ставили на уровень высшей духовной и природной силы.
Словно предчувствуя такой конец, греческое искусство поздней классики создало особый жанр мемориальных стел. Искусство надгробного рельефа, пресечѐнное греко-персидскими войнами, ожило в Аттике лишь после Фидия. Чем дальше, тем больше оно набирало силу и в IV в. до н. э. создало целый ряд первоклассных творений. В погребения клали изумительные по тонкости исполнения и выразительности средств белофонные леки'фы, на которых были изображены встречи живых с умершими в ритуальные дни. А над захоронениями ставили мраморные надгробия со всѐ более высоким рельефом, приблизившиеся вплотную к скульптурным телам, помещаемым в эди'кулы (от *лат.* aedicula — «маленький храм») — ниши, обрамлѐнные двумя небольшими колоннами или пилястрами с антамблементом и фронтончиком над ними. Такое оформление делало их похожими на храм, в котором происходит воображаемая встреча живых и умерших. Их союз подчѐркивают рукопожатие и встреча взглядов.
В 1985 г. в России на полуострове Тамань был найден один из таких рельефов, сделанный в Афинах и представляющий традиционную сцену встречи-прощания. Греческое слово «хайре» («здравствуй») означало вместе с тем «прощай». То же было и с латинским «vale» («вале»). Изображены два воина в полном вооружении и в коринфских шлемах: слева — пожилой, бородатый; справа — юный с едва пробивающимися бакенбардами и «скопасовским» типом лица. Интересно, что голова бородатого вои-



Пракситель.
Гермес с младенцем Дионисом. IV в. до н. э. Музей в Олимпии, Греция.
128

на исполнена в традициях высокой классики и даже внешне напоминает «Перикла» скульптора Кресилая. Голова юноши — другого, более позднего стиля. Чувствуется, что фигура бородатого должна была олицетворять прошлое, историю. Это умерший. Юноша вопрошает его о том, что в мире ином, но спутник безмолвствует. Он отводит взгляд, разворачивается к зрителю: он выключен из реальных событий. Идея подобных рельефов проста: все умершие живут в памяти близких, никто не покидает мир бесследно. Заботиться о мѐртвых, хранить память о них в народных преданиях — священный долг всех людей. Именно этим благородным правилом был продиктован жестокий обычай древних греков в V в. до н. э.: полководца, выигравшего войну, но оставившего сотоварищей не погребѐнными, казнили.

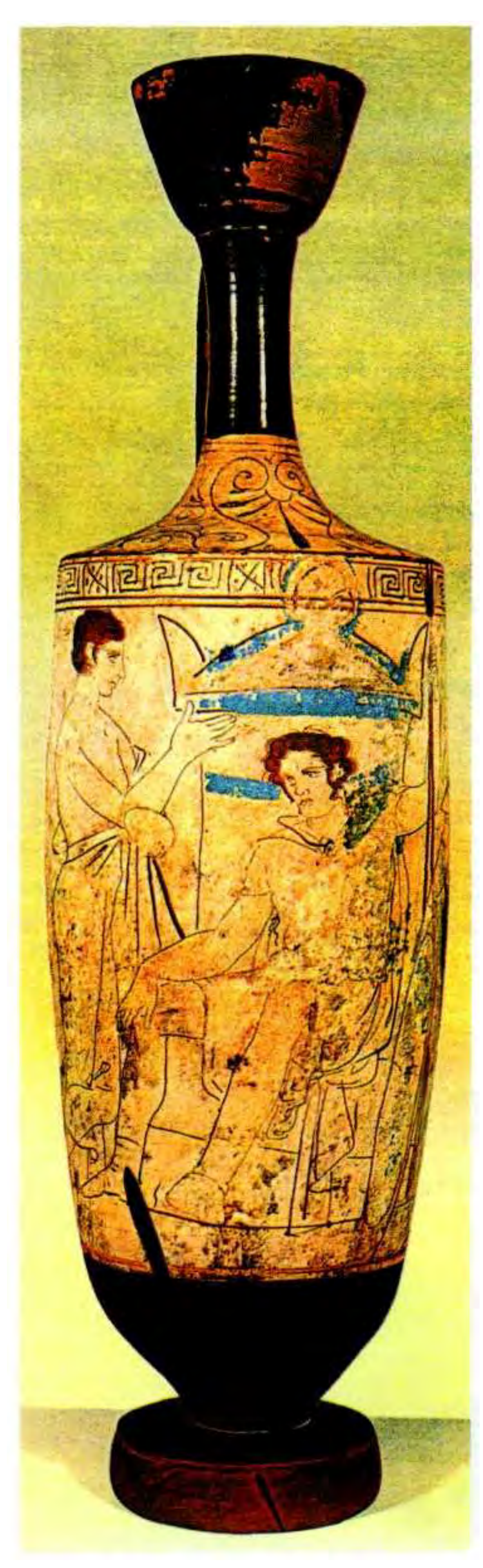
***

В 317 г. до н. э. правитель Афин Деметрий Фалерский издал закон, запрещавший роскошь. Великолепные, полные мудрости и человечности рельефы сменились однообразным строем низких колонок, усеявших греческие кладбища. Истребление памяти, в какой бы форме оно ни происходило, было ещѐ одним знамением конца классического греческого искусства.

Тем не менее греческие художники не переставали творить — уже не для собственных потребностей, а для новых богатых заказчиков. Они продолжали традицию, повлиявшую на искусство стран и народов на огромном пространстве — от Рима до государств Средней Азии.

ИСКУССТВО ЭПОХИ ЭЛЛИНИЗМА

К концу IV в. до н. э. узость границ маленьких греческих городов-государств — полисов — ощущалась всѐ острее. Классический греческий мир, раздираемый внутренними



Белый лекиф. Умерший воин сидит перед своим надгробием в присутствии пришедшего почтить его память родственника. Около 410 г. до н. э. Национальный музей, Афины.

129

войнами, практически изжил себя. Наступала новая эпоха: стирались границы, объединялись народы и культуры всей ойкумены (известного обитаемого мира). Этому способствовали великие завоевательные походы выдающегося греческого полководца — македонского царя Александра. Умерший

совсем молодым (в двадцать восемь лет), Александр Македонский со своей армией покорил многие древние народы, дойдя вплоть до Индии и создав огромную империю.

После смерти Александра Македонского в 323 г. до н. э. колоссальная монархия распалась на несколько областей, которыми управляли сподвижники завоевателя — диадохи. К их числу принадлежали Сирия с центром в Антиохии на Оронте, Египет со столицей Александрией, Пергамское царство с центром в Пергаме. Сама Греция всѐ больше пустела и постепенно превращалась в провинцию: мастера находили заказы при дворах новых правителей. Однако она оставалась главным средоточием *эллинизма* — художественной системы восприятия мира, запѐчатлѐнной в творчестве еѐ великих мастеров. Искусство эпохи, наступившей после Александра Македонского, назвали эллинистическим, потому что местные традиции и школы в каждой стране во многом подражали общепризнанному эллинскому стилю.

Были общие черты, роднившие искусство разных областей в IV— I вв. до н. э. Оно воплощало новую идею величия мира, объединѐнного на громадном пространстве эллинской культурой. Осуществлялись фантастические проекты: горы превращались в города, создавались исполины вроде медного Колосса Родосского (бога солнца Гелиоса) в гавани острова Родос.

Стремление выйти за рамки человеческого и прорваться в мир богов — одна из характерных черт искусства той эпохи. Александр Македонский называл себя Новым Гераклом и Новым Дионисом, культ обожествлѐнных правителей и их жѐн был традиционно популярен на Востоке и в Египте.

Повсеместно строились и пышно расцветали города, которые уже не следовали живописному принципу оформления старых акрополей. Новые города подчиняли местность регулярной планировке: их прорезали прямые и широкие улицы; площади украшали храмы, библиотеки, здания общественного



Маяк у входа в Александрийскую гавань на острове Фарос. III в. до н. э. Считался одним из семи чудес света.

130

назначения. Одним из самых красивых городов той поры был Пергам в Малой Азии (ныне Бергама в Турции). Главная святыня города — храм богини мудрости Афины имел весьма внушительный вид. Другие постройки прекрасно сочетались с уступами почти голой скалы и были рассчитаны на восприятие города со стороны моря.

Всемирную известность Пергаму принѐс его алтарь (II в. до н. э.). Терраса алтаря находилась почти на двадцать пять метров ниже прочих зданий и была видна со всех сторон. Оттуда открывался прекрасный вид на нижний город с храмом бога врачевания Асклепия, святилищем богини Деметры и другими сооружениями. Новшество состояло в том, что алтарь был вынесен за пределы храмов и превращѐн в самостоятельное архитектурное сооружение. Его выстроили на высоком цоколе в виде прямоугольной ограды, замыкавшей жертвенное место со всех сторон, кроме передней. Ко входу вела широкая лестница, внутри алтарь был украшен рельефами на тему мифа о Телефе — сыне Геракла, который почитался царями Пергама как их родоначальник.

Снаружи ограду алтаря опоясывал грандиозный фриз с изображением мифологической битвы олимпийских богов с их соперниками-гигантами за верховную власть.

Сплошное поле фриза с могучими рельефными фигурами, тела которых бугрятся мощными формами, обходило все стены ограды и поднималось вдоль ступеней, по которым шли участники ритуала. Гиганты, утратившие человекоподобные формы, наделены героическими торсами и змеиными хвостами — ведь они сыновья богини земли Геи. Сама она наполовину поднимается на поле, чтобы, ужаснувшись, увидеть страшное побоище и гибель своих детей. Вот непреклонная Афина хватает за волосы гиганта Энкелада. Богиня охоты Артемида в сопровождении зверей преследует врага. Богиня ночи Нюкс и богиня призраков Геката, с тремя телами и
шестью руками, вступают в сражение с гигантами. Все божества поднимаются на этот страшный и последний бой. Сцена исполнена огромного напряжения и не знает себе равных в античном искусстве. То, что в IV в. до н. э. лишь намечалось у Скопаса как ломка классической идеальной системы, здесь достигает высшей точки. Искажѐнные болью лица, скорбные взгляды побеждѐнных, пронзительность муки — всѐ теперь показано с очевидностью. Раннеклассическое искусство



Полиевкт.
Демосфен. I в. до н. э. Мраморная копия.

*Рельефы Пергамского алтаря в 1878 г. обнаружил археолог Карл Гуманн и перевѐз в Берлин, где алтарь был реконструирован и помещѐн в Пергамон-музее — отделе Государственных музеев в Берлине.



Битва богов и гигантов. Фрагмент фриза алтаря Зевса в Пергаме. II в. до н. э. Пергамон-музей, Берлин.

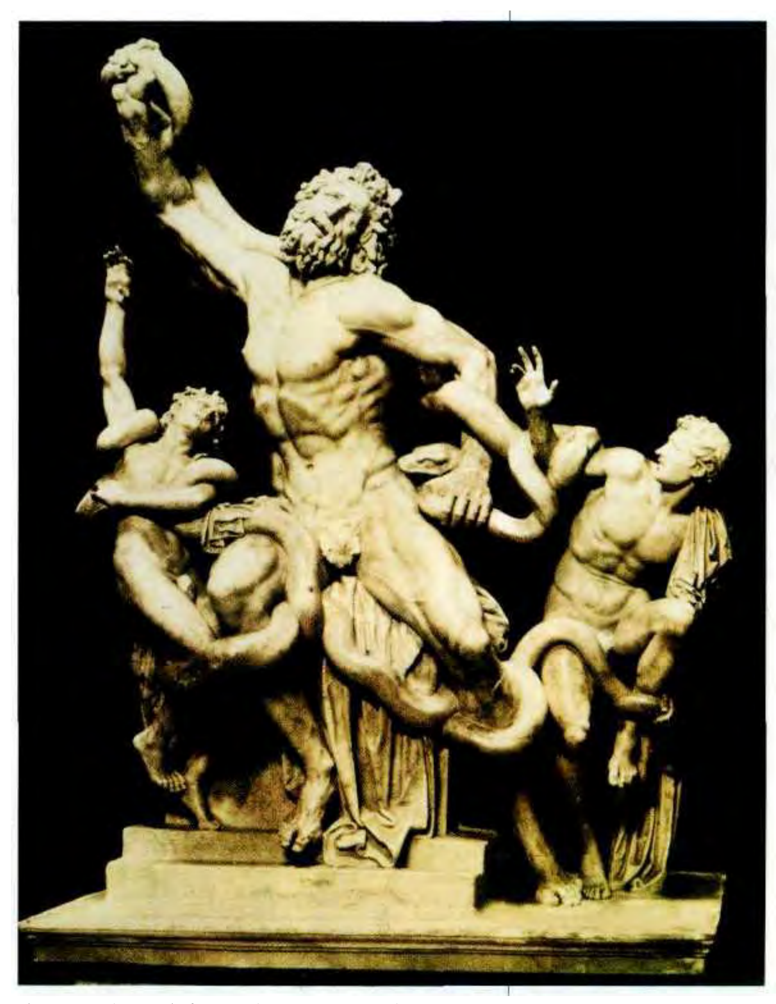
до Фидия тоже любило драматические темы, но там конфликты не доводились до жестокого конца. Боги, как Афина у Мирона, лишь предупреждали провинившихся о последствиях их непослушания. В эпоху же эллинизма они физически расправляются с врагом. Вся их огромная телесная энергия, великолепно переданная ваятелями, направлена на деяние кары. Скульпторы стали показывать, как казнят Марсия, поднявшего, несмотря на запрет, флейту, чтобы выучиться на ней играть. Марсий вступил в музыкальное состязание с Аполлоном и потерпел поражение. Его вешают на дереве, и палач-скиф отвратительной наружности точит нож, чтобы содрать с него, уже повешенного, кожу.

Известная скульптурная группа «Лаокоо'н» была создана греческими скульпторами уже в I в. до н. э. (или, возможно, даже в римское время, поскольку еѐ нашли в термах императора Тита).

Группа «Лаокоон» рассчитана на восприятие анфас (спереди). Зритель видит сразу и бородатого троянского жреца Лаокоона, тщетно пытающегося сорвать с себя змеиные путы, и двух его детей, один из которых уже погибает. Яд разлился по телу жреца снизу вверх: бедро омертвело, но руки и торс ещѐ продолжают бороться, а в лице запечатлелась смертельная боль. Несмотря на тяжесть ситуации, Лаокоон сохраняет благородство и величие. Работа исполнена виртуозно. Анатомия человека

*Термы — древнеримские бани.

передана с невиданной ранее тщательностью, доходящей почти до натурализма. Правда, фигуры сыновей не очень убедительны — греки всегда ценили красоту лишь зрелых людей; детей они изображали как уменьшенных взрослых.
Другим шедевром эллинистического искусства является скульптура богини победы — «Ника Самофракийская», созданная во II в. до н. э. Нисхождение божества в человеческий мир представлялось в искусстве и раньше (см. статью «Крито-микенское искусство»). Но «Ника» с острова Самофракия превосходит все ранее созданные творения. Богиня победы была представлена слетающей с постамента в форме кормы корабля. Еѐ прекрасное мощное тело облегают намокшие одежды; винтообразный поворот, широко применявшийся со времѐн Ско'паса, как бы прорезает воздух, наполненный брызгами солѐного моря. Могучие крылья Ники тяжело трепещут за спиной, каждое перо на них показано отдельно. Образ стоит на грани «натурального», но в то же время остаѐтся величавым и поэтичным.
Воплощавшаяся в искусстве идея грандиозности мира и происходивших в нѐм катаклизмов — лишь одна сторона эллинизма. Другой стороной был уход в личный духовный мир. Появились камерные образы, главным содержанием которых стала духовная жизнь. Одним из лучших памятников такого рода является знаменитая «Венера Милосская» — статуя богини Афродиты *(лат.* Venus — «Венера»), найденная на острове Мелос (ныне Милос). Богиня изображена полуобнажѐнной, так что одеяние, закутывая ноги и низ торса, является постаментом для открытых рук, которые были показаны в движении. Возможно, в одной из них Афродита держала яблоко. В эпоху эллинизма она, несомненно, была одной из любимых богинь. Еѐ представляли то кокетливой, то задумчивой, то шаловливой. Афродита с острова Мелос строга и сдержанна. У неѐ простая причѐска с прямым пробором, лицо
и фигура представлены довольно обобщѐнно. Вероятно, она стояла на высоком постаменте и смотрела на зрителя сверху вниз. Взгляд Афродиты ниспосылает покой.
Об интересе к духовному миру человека говорят портретные статуи, которые появились уже в IV в. до н. э. Однако теперь, менее скованные классической традицией, они стали более выразительными. Особенно выделяются портретные головы эллинистических правителей, часто показанные в необычных ситуациях и в некоторых случаях отличавшиеся подлинным психологизмом. К ним можно причислить портрет Евтидема Бактрийского. Отсутствие нарочитости и идеальности, а также глубина образа —



Агесандр, Афинодор, Полидор.
Лаокоон и его сыновья. I в. до н. э. Римская копия. Ватиканский музей, Рим.

*Лаокоо'н — троянский жрец, который пытался спасти Трою вопреки воле богов. Однажды троянцы увидели, что ахейцы, осаждавшие их город, ушли, оставив лишь огромного деревянного коня. Лаокоон предупредил сограждан, что в город его нельзя вводить: в нѐм сидели ахейские лазутчики. Он даже проткнул бок копя копьѐм, чуть не задев голову сидевшего внутри воина. Боги наслали по морю двух огромных змей. Они смертельно ужалили Лаокоона и задушили его сыновей.



Венера Милосская. II в. до н. э. Лувр, Париж.

новое слово в портрете. И всё же самые замечательные портреты — это статуи греческих философов, среди которых первое место по праву принадлежит фигуре Демосфена работы скульптора Полиевкта (III в. до н. э.). Демосфен стоит, бессильно соединив кисти рук и склонив голову. Его полуобнажѐнная фигура искусно выполнена мастером. Героика, прежде свойственная греческим портретам, отсутствует. Персонаж не молод, не красив — он просто исполнен достоинства. В его позе — отрешѐнность, горечь поражения в жизненной борьбе и безысходность. Однако сохраняется «благородная простота и тихое величие» — качество, присущее, согласно И. Винкельману, всем эллинским творениям.

Портреты философов знаменуют отход от классической системы, приверженной к героическим идеалам, когда было принято изображать только «прекрасных и доблестных» граждан. Мир стареет, стареет и культура, чувствуется, что эпоха эллинизма — это «осень» всего древнегреческого мира. Тогда любили изображать то некрасивую натуру: жутких, морщинистых (но обнажѐнных!) старых рыбаков или пьяных старух, то впадали в слащавость, показывая женщин с томным выражением глаз и пухленькими губками. А иногда смешивали жанры, включая в игру фантазии прекрасных обнажѐнных богинь и старых рогатых сатиров. В Афинском музее хранится любопытная скульптурная группа «Афродита и Пан» (около 100 г. *до* н. э.). Козлоногий бог Пан, сын Гермеса, пытается ухаживать за прекрасной богиней. Шалун Эрот, бог любви, представленный в полѐте, хватает его за рога, предупреждая о том, что он забыл меру. Однако Афродита и сама отбивается от уродливого поклонника, замахиваясь на него сандалией. Такие произведения уже стоят на грани жанрового искусства — сюжетных композиций, темы которых основаны на впечатлениях обыденной жизни.



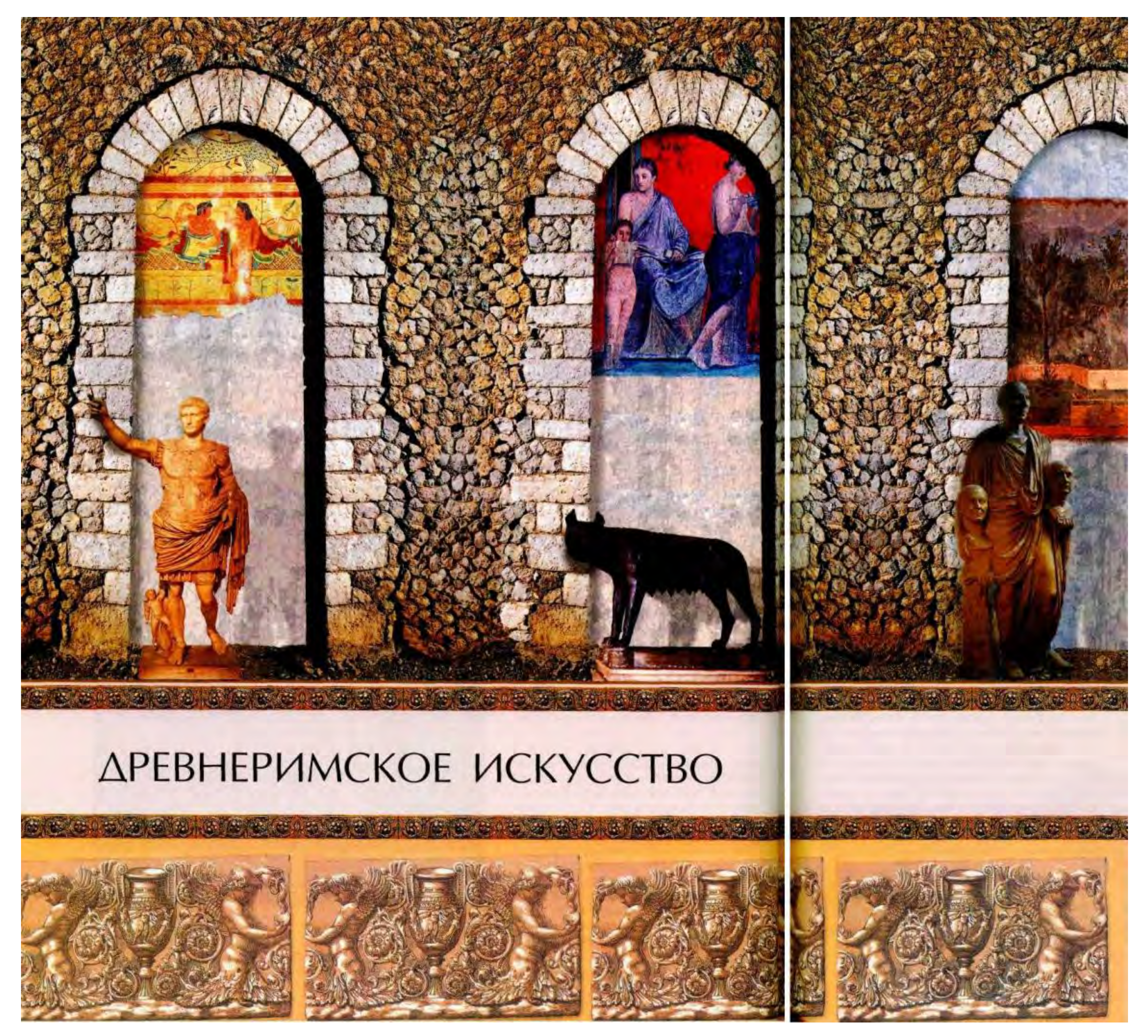
Расписные капители. Северное Причерноморье. II в. до н. э. Керчь.



Афродита. III в. до н. э. Римская копия. Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Гражданские, философские и религиозные проблемы уже давно перестали волновать многих. Отходившие от полисной жизни люди имели кредо — живи незаметно. Постепенно древность III—I вв. до н. э. вживалась в новую среду. Побеждѐнная Римом ойкумена входила в новый, последний этап своего античного развития — в рамках древнеримской культуры.



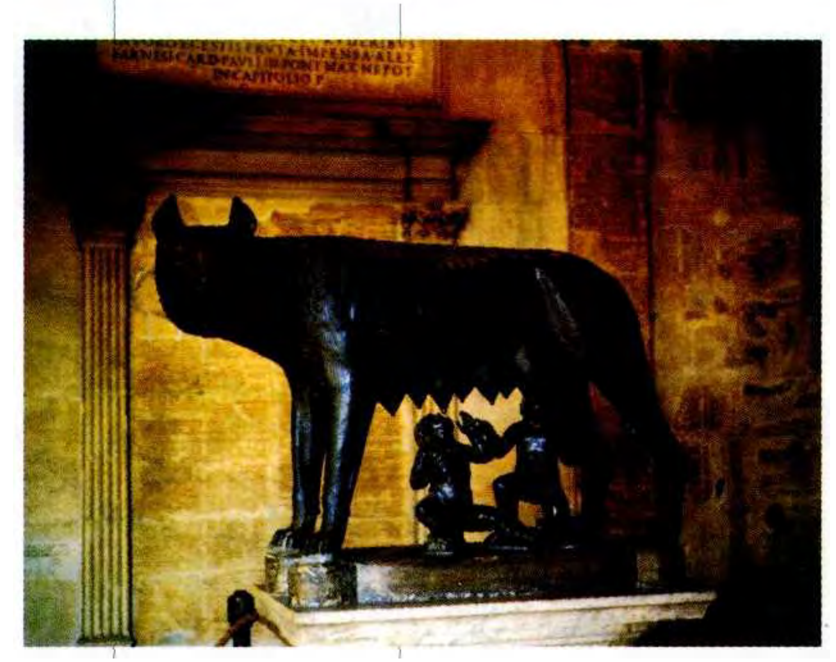


ИСКУССТВО ЭТРУСКОВ

Под именем этрусков известен народ, живший в I тысячелетии до н. э. на Апеннинском полуострове, к северо-западу от Рима. Сами этруски называли себя расенами. Этрурия и Древний Рим — соседи и ровесники: обе культуры возникли в VIII в. до н. э. Тогда же в Южной Италии и на Сицилии греки начали строить свои первые города. Все три народа, не *считая* многочисленных местных племѐн, укоренились на Апеннинах одновременно. Однако пути у них были разные.

Вначале этруски существенно обгоняли своих соседей в развитии. Они были умелыми строителями и прекрасными инженерами. В конце VII в. до н. э, этрусские города объединились в религиозные союзы городов-государств — двенадцатиградия. Ими руководили лукумоны — правители, наделѐнные не только светской, но и религиозной властью. Вся жизнь этрусков подчинялась ритуалам. Не случайно от названия этрусского города Цере происходит слово «церемония» (древние римляне называли так некоторые религиозные обряды). Существовали специальные священные книги под названием «Этрусская дисциплина», которые устанавливали правила поведения людей.

Народ этрусков создал самый могучий флот в Западном Средиземноморье. До VI в. до н. э. известно несколько царей Рима, происходивших из этрусского рода. Этруски имели необычную судьбу. Она интересовала уже древнегреческих историков. Как появились этруски в Италии? Откуда они пришли? Знаменитый историк Геродот, живший в V в. до н. э., считал, что переселенцы-этруски прибыли на Апеннины из Малой Азии: они бежали от голода. Другие думали, что этруски переселились на Апеннины с севера. Современные учѐные склоняются к мысли, что этруски жили на этой территории изначально. Однако это не вполне объясняет глубокую архаичность их культуры, во многом родственной древневосточной. В политическом смысле этрусская история шла по нисходящей. Примерно в V—III вв. до н. э. воинственный Рим покорил долго и ожесточѐнно сопротивлявшиеся этрусские города, и в них расселились римские воины-ветераны. Этруски понемногу до такой степени слились с римлянами, что забыли свой язык.



Так называемая Капитолийская волчица. Работа этрусских мастеров, Около 500 г. до н. э. (Фигуры Ромула и Рема выполнены в эпоху Возрождения.)
Капитолийские музеи, Рим.

*Сохранилось несколько тысяч этрусских надписей на статуях, саркофагах и урнах для пепла. Они читаются, но состоят в основном из имѐн. Религиозные тексты и другие письменные творения погибли. Некоторые римляне, например знаменитый покровитель искусств Гай Цильний Меценат, долго помнили о своих этрусских корнях, а император Клавдий, проведя исследовательскую работу, написал в I в. н. э. двенадцать томов, посвященных этрусской истории.



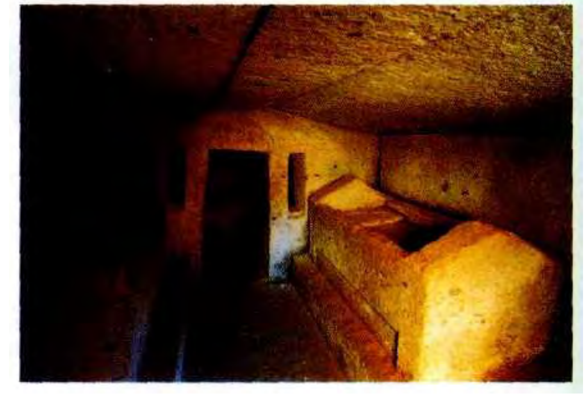
139

Искусство этрусков поражает своей необычностью и глубинной посвящѐнностью смерти. Этрусские города плохо сохранились, поскольку дома в них возводили из непрочного материала — дерева или глины, и их место заняли поселения средневековой, а затем ренессансной Италии. Нередко этрусские

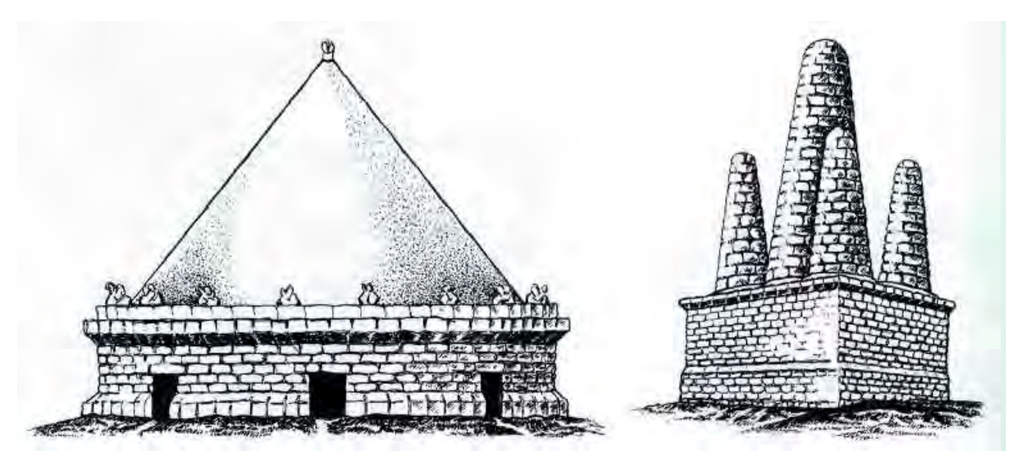
города строили на высоких скалистых плато. Ближайшим соседом каждого из них являлся некрополь — город мѐртвых. Оба города были связаны представлением о неразрывности жизни и смерти в едином цикле бытия. И если город живых сооружали из подверженного тлену материала, то город мѐртвых был из камня, с высеченными в скале или сложенными на земле гробницами. В нѐм всѐ было прочным, выстроенным на века. В древности идея вечности передавалась формой круга, сферы. Полусферическими насыпями покрыты многие этрусские гробницы, в том числе знаменитая Гробница Флабелли в Популонии (около пяти метров в диаметре). Чтобы насыпь сохранила форму, еѐ укрепили каменным цоколем с выступающим карнизом наверху. Форму *тумулусов* — гробниц с круглым цоколем и полусферической насыпью — имели и погребения в Бандитачча. Это самый знаменитый этрусский некрополь, принадлежавший древнему городу Цере. Вход в гробницы оформлен в виде прямоугольного проѐма со ступенчатой вершиной. Внутри гробницы воспроизводили жилой дом. Иногда к покоям вѐл длинный коридор — *дро'мос,* постепенно заглублявшийся в землю. От него отходили прямоугольные комнаты — одна, две, иногда несколько взаимосвязанных помещений. В комнатах стояли ложа, сиденья, троны и подставки для ног. В Гробнице щитов и тронов некрополя Бандитачча кресла, ложа и



Гробница Флабеллиев. VI в. до н. э. Популония. Италия.



Интерьер этрусской гробницы с саркофагами в Цере.
VI в. до н. э.



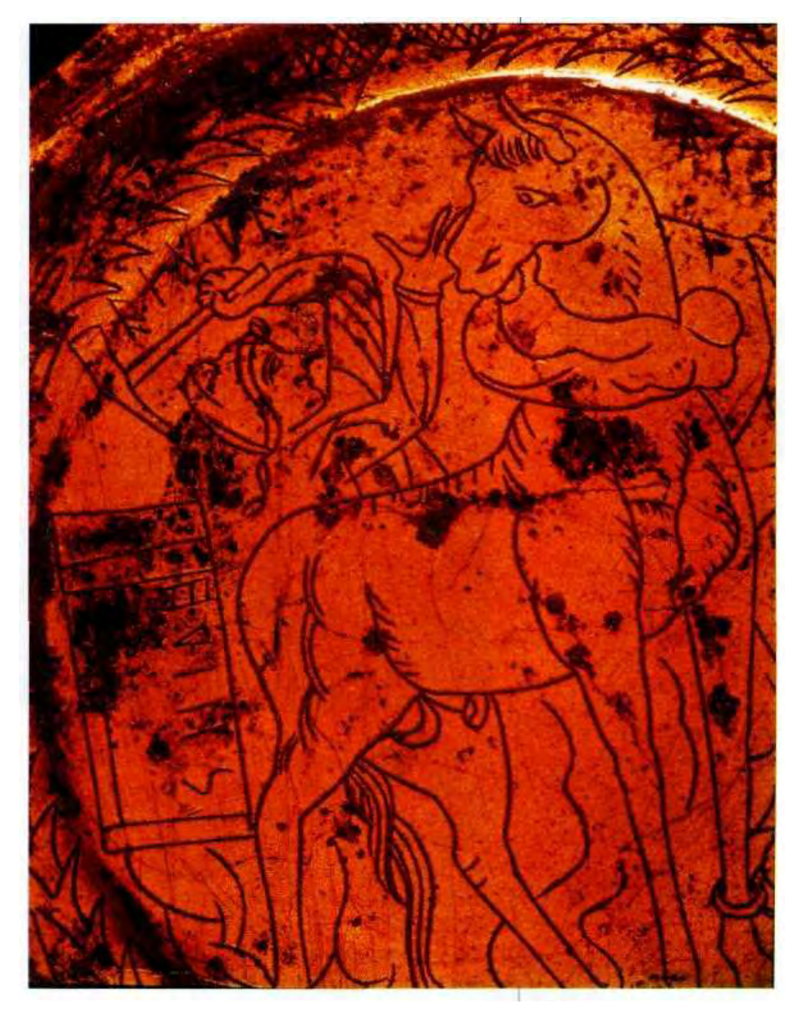
Этрусские гробницы. Реконструкция.
140

скамейки неподвижны. Они высечены из камня. Над ними по стенам «развешаны» круглые щиты — метафорическое воплощение вечности. Плоский потолок тоже сделан, как в жилом доме. По форме и устройству комнат можно изучать несохранившуюся архитектуру жилищ этрусков.

В ранних гробницах VII в. до н. э. вместе с телами усопших помещали богатые погребальные дары: золотые ювелирные изделия, прекрасные чаши и блюда из серебра, бронзовые треножники и котлы. В числе непременных даров было зеркало. Знаменитые этрусские зеркала из бронзы с одной стороны отполированы до блеска, а с другой украшены великолепной гравировкой. Темы изображений всегда мифологические, тайно намекающие на судьбу покойного. Всѐ благодетельное, что совершается на изображениях, подаѐт ему надежду на возрождение.

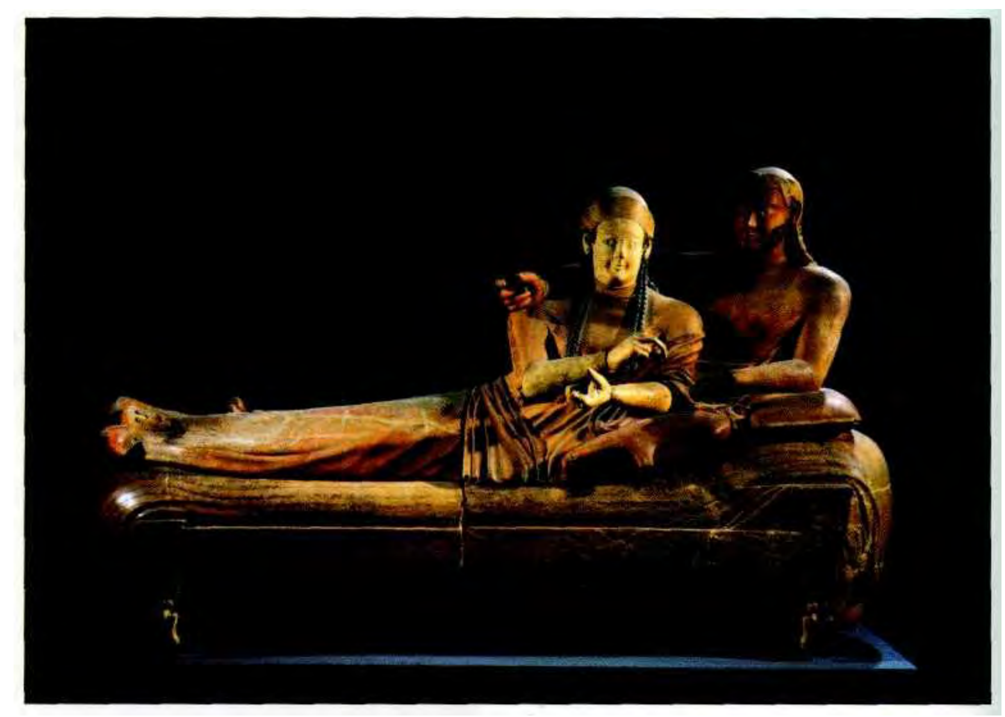
Одно из самых знаменитых зеркал — а их известны тысячи — представляет прославленного прорицателя Калханта: его имя начертано перед фигурой. Калхант занимается гаруспицией: он гадает по печени жертвенной овцы. Держа печень в левой руке, бородатый и крылатый провидец пристально всматривается в еѐ форму. По краю зеркала идѐт ветвь цветущего плюща, а за спиной Калханта стоит кувшин. Прекрасный точный рисунок пронизан внутренней динамикой. В склонѐнной фигуре, повторяющей скруглѐнную форму зеркала, как в сжатой пружине, заключена скрытая энергия. В древности люди полагали, что такие гадания могут показать им будущее.

Но где же те, для кого предназначены дары? В гробницах их останки находят не всегда. Стоят вещи, готово ложе, устроен дом, но нет хозяина. Эту загадку пытались объяснять по-разному. Очевидно, тела покойников не обращались в прах, а просто отсутствовали. Гробницы могли быть символическими — *кенотафами* (от *греч.* «кенотафион» — «пустая гробница»). Возможно, некоторых людей хоронили в другом месте или иным образом отправляли в потусторонний мир. Гробница оставалась памятником. Однако чаще «хозяева» в гробницах всѐ-таки присутствуют. Иногда их представляют большие терракотовые саркофаги, подобные знаменитому Саркофа1у супругов из Цере (VI в. до н. э.). Этот памятник изображает возлежащих на ложе мужчину и женщину с длинными локонами волос, широко раскрытыми глазами и радостными «архаическими улыбками» (см. статью «Искусство Древней Эллады»). Одной рукой мужчина обнимает прислонившуюся к нему жену. Они оживлѐнно беседуют, устремив взоры на невидимого зрителя. Такие саркофаги, возможно, служили хранилищем для пепла.



Этрусское зеркало. IV в. до н. э. Национальная библиотека. Париж.

*Гару'спики — в Этрурии и Древнем Риме жрецы, гадавшие по внутренностям жертвенных животных; толковали различные явления природы (гром, молнию и др.).



Саркофаг супругов из Цере. VI в. до н. э. Лувр, Париж.



Канопа из Сартеано. VI в. до н. э. Археологический музей, Флоренция.

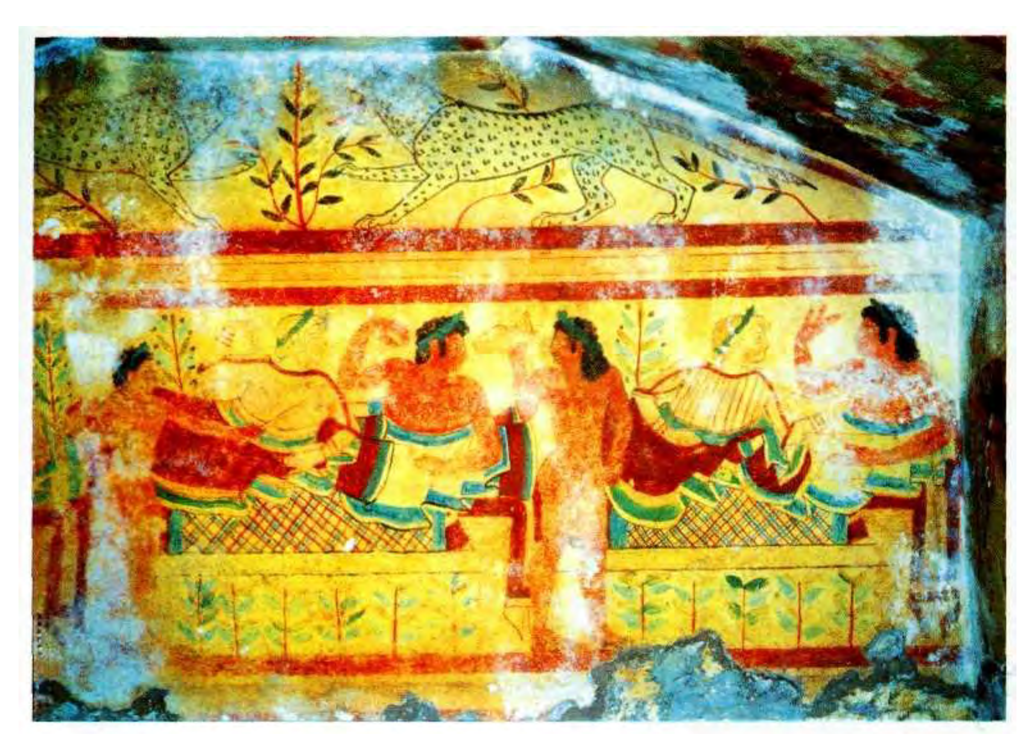
Обряд кремации (сожжения умерших) господствовал в Этрурии с самой ранней поры вплоть до римского времени. Наиболее ярким видом искусства, связанным с кремацией, стали *каноны* — изготовленные из глины сосуды с крышкой для хранения пепла усопших, найденные в окрестностях города Кьюзи (VII— VI вв. до н. э.). Они имеют много вариантов: одни представляют собой сосуд, оформленный в виде тела человека. Другие — человекоподобную урну на троне. Третьи изображают фигуру человека, стоящую на сосуде. Наконец, четвѐртые — человека за ритуальным пиром.

Известная канопа из Сартеано представляет собой сосуд на ножке и с двумя петлевидными ручками, в которые странным образом продеты изготовленные из глины человеческие руки с сомкнутыми пальцами. Они как будто приглашают зрителя на разговор. Это странное, отчасти пугающее ощущение усиливает голова, служащая крышкой.

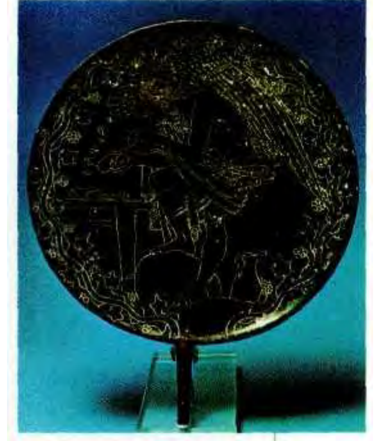
Eè правильные, почти классические черты слегка схематизированы. Это юноша позднеархаических времѐн с шапкой 1устых волос, ниспадающих короткими локонами на лоб, с большими глазами и чуть заметной улыбкой. Веки окаймлены точками, а брови оформлены пластично. Общая несоразмерность фигуры с крупной головой, короткими ручками и игрушечным телом выражает какое-то иное видение мира, отличающее этрусков от других народов Средиземноморья.

О том, каким представлялся им переход в загробную жизнь, говорят настенные росписи гробниц. История фресковой живописи — росписи по сырой штукатурке — в Этрурии длилась с VII по III в. до н. э. Самые интересные и известные росписи выполнены в VI—V вв. до н. э. Они находились в гробницах Тарквиний — древнейшего этрусского города. Большинство из них снято со стен и хранится в специально созданных условиях в римском Музее Виллы Джулиа.

Переход в новый мир — это вечный пир. Так представляли себе воз-



Сцена пира.
Гробница Леопардов в Тарквиниях. Фреска. V в. до н. э. Музей Виллы Джулиа, Рим.



Этрусское зеркало из Вульчи с изображением Калханта. IV в. до н. э. Этрусский Грегорианский музей, Ватикан.

вращение от смерти к новой жизни многие народы древности. Веселье, радость, беспечное наслаждение благами отличают росписи многих гробниц. Мужчины по древнему обычаю возлежат на пиру на ложе. Этрусским женщинам в отличие от греческих присутствовать на пиру не возбранялось, причѐм они были не только наѐмными музыкантшами или танцовщицами, но и законными супругами, о чѐм говорят сцены из гробниц и свидетельства древних авторов. С вином в тело вливается «новая кровь бога». Так думали в Греции почитатели бога Диониса, так думали и этрусские почитатели бога Фуфлунса.

В росписях Гробницы львиц представлена стремительная, бешеная пляска загорелого юноши с длинными локонами и белокожей девушки в белых одеждах. Этруски, подобно египтянам, критянам и другим восточным народам, различали в живописи мужское и женское тела по цвечу. Танец начался после возлияния, об этом говорят кувшин в руке юноши и стоящий за ним на полу ритуальный сосуд с носиком в виде

птичьего клюва. Юноша и девушка танцуют, пристально глядя в глаза друг другу, высоко подпрыгивают и, кажется, прищѐлкивают пальцами.

С V в. до н. э. в гробницах стало уменьшаться количество приносимых даров. Богатые погребальные дары стали заменять расписными вазами как собственной, весьма оригинальной работы, так и греческими,



Химера. Бронзовая статуя. V в. до н. э. Археологический музей, Флоренция.



Сатир и менада. Бронзовая курильница. III в. до н. э.

которые ценились очень высоко. Самые лучшие, известные ныне во всѐм мире греческие вазы найдены в гробницах Этрурии.

Всѐ реальное и натуральное постепенно становилось иллюзорным. В замечательной Гробнице рельефов в Царе (IV в. до н. э.) подлинные вещи заменены их изображениями. По стенам в ней устроен целый ряд ниш для покойных, с лежащими в них каменными подушками и стоящими ниже, на скамье, сандалиями

для прогулки. Стены и пилоны (столбы) покрыты изображениями вещей: здесь и кили'ки (сосуды), и веера, и трости, и оружие, и различные предметы обихода. Кажется, что покойные могут встать с подушек, выйти в пространство гробницы и взять в руки предметы. Но вещи окаменели... К тому же обувь хозяина стерегут трѐхглавый пѐс и богиня потустороннего мира со змеиными хвостами и морским рулѐм в руках. Этруски знали из своих священных книг, что они обречены. Им было суждено прожить «десять веков» (четыре первых по сто лет каждый, другие — разной длительности). И вот время истекало... В III—I вв. до н. э. великолепное искусство гробниц затухает. Всѐ чаще идеи бессмертия воплощаются в маленьких ремесленных урнах для пепла, на передней стенке которых изображены сцены из древнегреческих мифов о сыновьях царя Эдипа, убивших друг друга; о том, как бык растерзал злобную мачеху Ди'рку. Безнадѐжность очевидна в изображении людей, которых влекут в мир смерти свирепые демоны и даже подгоняют их палками. Высшим достижением этрусского гения на его закате стали портреты. Восходившие ещѐ к эпохе канон, с III в. до н. э. они приобрели особую глубину и трогательность. Этруски не разделяли греческого идеала красоты. Им казались привлекательными в людях не некие общие черты, а, напротив, неповторимые. На поздних урнах иногда возлежат блестящие красавцы, но гораздо чаще — тяжѐлые, оплывшие старики, грустно взирающие на мир, без света в глазах. Лица их незабываемы. Трудно не поверить в

то, что эти люди когда-то жили, что они выглядели именно так и были последними героями необыкновенного мира, который давно ушѐл в небытие.
Высшие достижения загадочного народа, культура которого до сих пор в должной мере не понята, наследовали практичные римляне: инженерное искусство, умение строить дороги и города. Однако им не удалось унаследовать их душу. Она хранилась глубоко в памяти народов, населявших эту древнюю землю, возродившись столетия спустя в гении Данте и Микеланджело.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО РИМА

Под Древним Римом подразумевается не только город Рим античной эпохи, но и все завоѐванные им страны и народы, входившие в состав колоссальной Римской державы — от Британских островов до Египта. Римское искусство — высшее достижение и итог развития древнего искусства. Его создавали не только римляне, или италики, но и древние египтяне, греки, сирийцы, жители Пиренейского полуострова, Галлии, Древней Германии и другие народы. В художественном мастерстве, безусловно, господствовала древнегреческая школа, зато на формы искусства в каждой провинции Римского государства влияли местные традиции.
Древний Рим дал человечеству настоящую культурную среду: прекрасно распланированные, удобные для жизни города с мощѐными дорогами, великолепными мостами, зданиями библиотек, архивов, нимфеев (святилищ, посвящѐнных нимфам), дворцов, вилл и просто хороших домов с добротной красивой мебелью — всѐ то, что характерно для цивилизованного общества.
Римляне впервые стали строить «типовые» города, прообразом которых явились римские военные лагеря. Прокладывались две перпендикулярные улицы — кардо и декуманум, на перекрестье которых возводили центр города. Городская планировка подчинялась строго продуманной схеме.
Художники Древнего Рима впервые обратили пристальное внимание на внутренний мир человека и отразили его в жанре портрета, создав произведения, не имевшие себе равных в древности.
До наших дней дошло очень мало имѐн римских художников. Однако оставленные ими памятники входят в сокровищницу мирового искусства.

ИСКУССТВО ЭПОХИ РЕСПУБЛИКИ

История Рима делится на два этапа. Первый — эпоха республики, — наступивший в конце VI в. до н. э., когда из Рима были изгнаны этрусские цари, и длившийся до середины I в. до н. э. Второй этап — императорский — начался правлением Октавиана Августа, перешедшего к единовластию, и длился до TV в. н. э. С художественной точки зрения это две чрезвычайно разные эпохи. Первая сравнительно бедна произведениями искусства, большинство которых известно со II—I вв. до н. э. Вероятно, сведения древних авторов о том, что первые храмы для римлян возводили их соседи, более цивилизованные этруски, верны. Именно этруски создали для Капитолия, главного из семи холмов, на которых расположен Рим, символ легендарной прародительницы римлян — статую Капитолийской волчицы. Из завоеванных провинций в Рим стали стекаться талантливые мастера в поисках работы и замечательные произведения искусства. Особую роль в этом сыграла Эллада. В Древнем Риме существовало изречение: «Пленѐнная Греция пленила своих врагов».
Город Рим, основанный 19 апреля 735 г. до н. э., вначале был скромным посѐлком, но со временем он набирал всѐ большую силу и впитывал лучшие творческие веяния, шедшие со стороны. Главной святыней Рима являлся храм Юпитера, Юноны и Минервы на Капитолийском холме. Храм не сохранился, но учѐные предполагают, что он был распланирован по этрусскому образцу: с глубоким передним портиком, высоким цоколем и лестницей, ведущей к главному входу.
Ещѐ одна достопримечательность Рима — рыночная площадь.



Орёл с пальмовой ветвью и венком. Камея. I в. н. э.
Художественно-исторический музей, Вена.

*Римляне изобрели бетон — важнейший строительный материал, с помощью которого закрепляли сооружаемые постройки. Они открыли новый способ возведения зданий. Первый создали древние греки, он называется стоечно-балочным. Его представляют постройки с колоннами и лежащим на них перекрытием. В Древнем Риме появился более надёжный метод — монолитно-оболочечпый. Римляне, строя стены, возводили две оболочки, между которыми заливали смешанный со щебнем раствор бетон.



Форум Романум. Реконструкция XIX в. (В настоящее время историки и искусствоведы предлагают другие варианты реконструкции Форума).

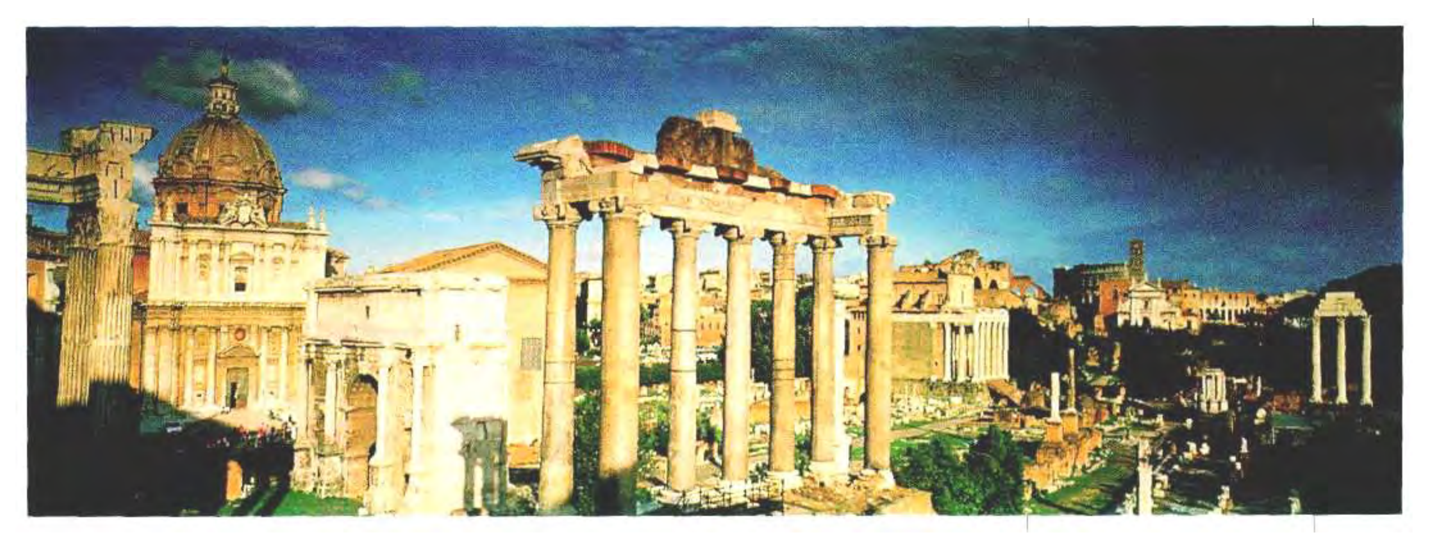
Например, у греков она называлась *агорой* и обычно, как в Афинах, находилась у подножия акрополя. У римлян это был *форум.* Здесь происходили все главные городские события: собрания, советы, здесь оглашали важные решения, обучали детей, торговали. В последние века республики форум приобрѐл законченный архитектурный облик. С одной стороны к нему примыкало внушительное здание государственного архива — Табуларий, который стоял на сводчатых подземных этажах. На площади высились храмы, среди них храм Весты, богини-девы, в котором горел неугасимый огонь, символизировавший жизнь римского народа. Здесь же возвышались колонны, к которым

прикрепляли ростры — носы побеждѐнных вражеских кораблей (отсюда и название *—ростральная колонна),* и проходила «священная дорога», вдоль которой стояли таберны — лавки. Сейчас от Форума Романум, как называли его римляне, остались лишь фундаменты построек; первоначальный его вид представляет реконструкция.
Оценить качество пластических произведений той эпохи помогает так называемый Алтарь Домиция Агенобарба (около 100 г. до н. э.), Он был украшен рельефами со всех четырѐх сторон. Три стороны — две узкие и одна продольная — изображали «Свадебный поезд Нептуна и Амфитриты», весѐлое путешествие морских богов и нимф, плывущих по водам на фантастических животных. Рельеф искусно построен явно греческим мастером. Другая длинная сторона оформлена совершенно иначе. На ней изображѐн ценз — оценка имущества римских граждан для записи их в ту или иную категорию горожан. Канцелярские формальности, к которым были так привержены римляне, представлены в левой части. А в правой показано, как к алтарю, у которого стоят жрец и римский бог войны Марс, ведут трѐх жертвенных животных — быка, овцу и свинью. Это архаичное римское жертвоприношение (суоветаврилия), название которого включает обозначения всех трѐх животных. Этот рельеф уступает
146



Форум Романум.

работе греческого мастера; видно, что скульптор преодолевал большие трудности, изображая тело животного в профиль и группу из двух фигур. Рельеф, безусловно, принадлежит руке прозаичного, неискушѐнного в искусствах римлянина.
Одним из замечательных достижений республиканского римского
искусства стал портрет. Римляне многое заимствовали у этрусков, и, вероятно, сами этрусские мастера работали по их заказам. Однако было одно существенное отличие: этруски творчески перерабатывали натуру и представляли хотя и достоверный, но поэтизированный образ человека. Римляне же ранней поры шли от восковых масок —



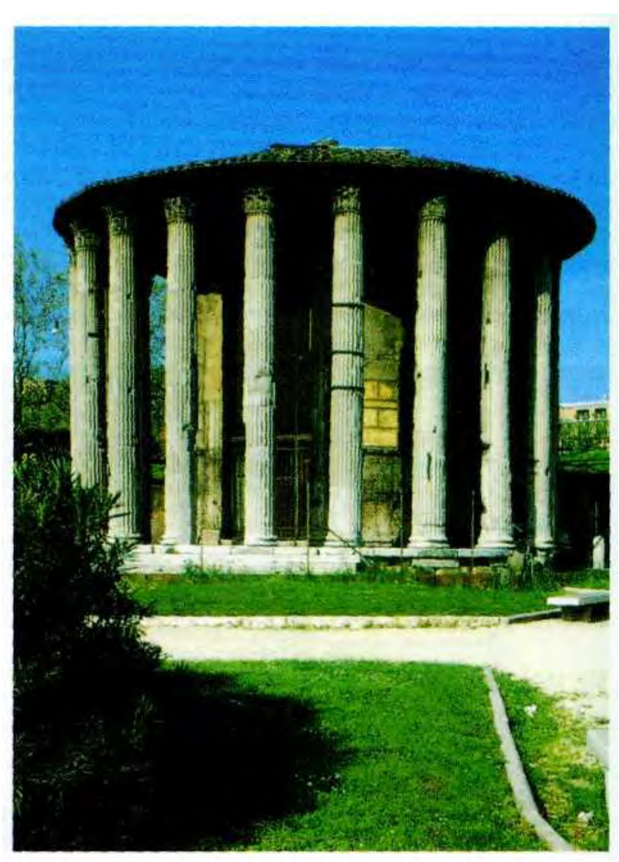
Форум Романум. Вид сверху.
147

«персон», которые они снимали с лиц умерших предков. Маски хранились в каждом доме на самом почѐтном месте, и чем больше их было, тем знатнее считался род.

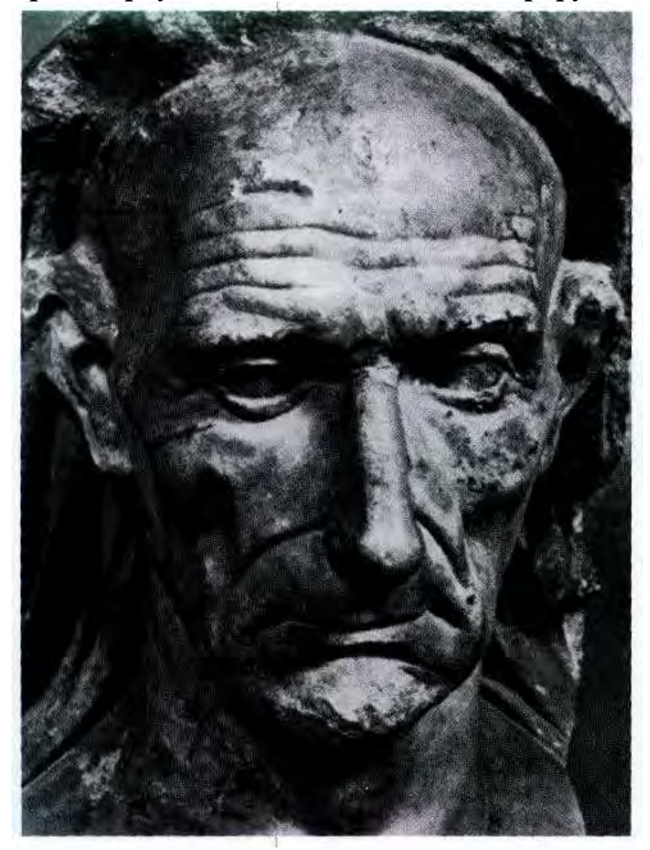
Для эпохи республики характерны портреты, очень близкие к натуре. Они передают все мельчайшие особенности человеческого лица, дополнительно наделяя его чертами старости, конца жизни. Однако это не означало, что создавали портреты только стариков. И всѐ же ведущим героем портрета был пожилой волевой патриций, обладавший по римским законам «правом жизни и смерти» всех своих домочадцев. Портрет из Музея Торлония в Риме (1 в. до н. э.) представляет некрасивого древнего старца, лысого, с оттопыренными ушами и отвисшей нижней губой. Брови отсутствуют, щѐки провалились. Нет ничего от внешней красоты. Плоть модели настолько омертвела, что почти обнажает под собой костяк. Именно в этом заключена сила римского портрета: он очень конструктивный, строгий и логичный. Достаточно сравнить его с безвольными, обмякшими лицами на этрусских портретах. По возрасту римский старик — на пороге могилы, но он силѐн духом и верой в себя.

Смягчение достоверности в портрете наметилось ко второй половине I в. до н. э. Портрет Юлия Цезаря из того же Музея Торлония уже совсем иной. Он более обобщѐнный и выразительный. В нѐм появляется движение души: Цезарь смотрит вопросительно, с тайным укором. Впрочем, это произведение посмертное. Цезарь был убит 15 марта 44 г. до н. э.

Республиканская архитектура представлена рядом замечательных памятников. Среди них ордерные храмы, круглые и прямоугольные в плане. Круглый храм — *моно'птер* —



Храм Геркулеса. II в. до н. э. Бычий форум. Рим.



Статуя римлянина. Фрагмент. I в. до н. э Ватиканский музей, Рим.

*Древнегреческий историк Полибий (II в. до н. э.) описывал похоронные обряды римлян, в которых фигурировали родственники покойного в масках. Они разыгрывали действо принятия умершего в потусторонний мир.

148



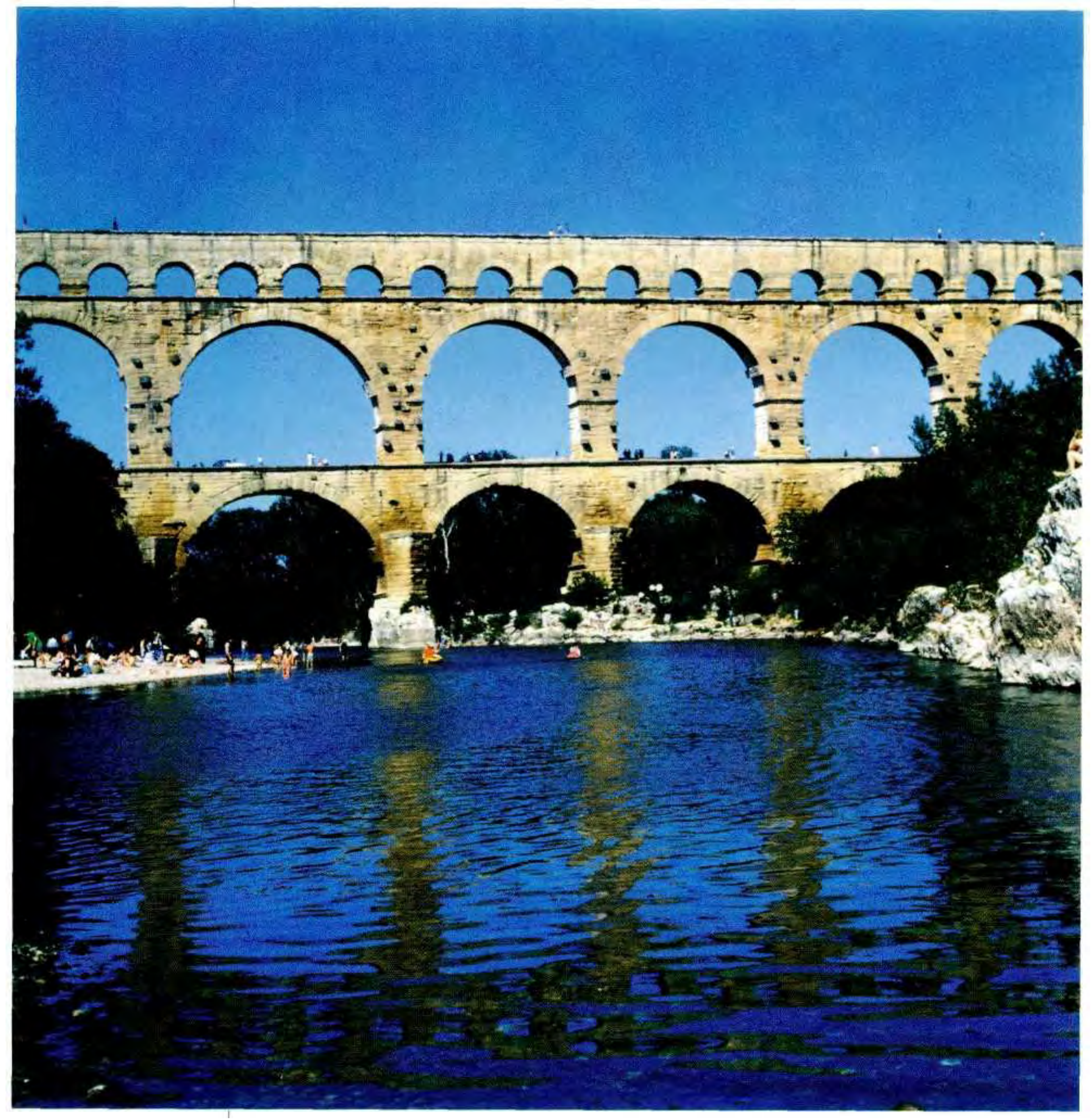
Табуларий на Форуме Романум. Перестроен в позднейшие эпохи.

состоял из цилиндрической основы, окружѐнной колоннадой. Вход к храму был по этрусскому обычаю только с одной, торцевой, стороны. Круглый храм Сивиллы, или Весты, в Тиволи, под Римом, окружѐн коринфскими колоннами. Фриз украшен рельефами с изображением традиционного римского мотива — бычьих черепов, «букраниев», с которых свисают тяжѐлые гирлянды. Это был символ жертвоприношения и памяти. Ордер в таких храмах отличался жѐсткостью рисунка и суховатостью: колонны утратили присущую им в Греции пластичность. Прямоугольные римские храмы также отличались от ордерных греческих, как показывает хорошо сохранившийся храм Фортуны Вирилис

149

на Бычьем форуме в Риме. У него тоже вход лишь с одной стороны, ионические колонны завершаются капителями скромного рисунка. Фронтон совершенно «негреческий», без скульптур внутри его тимпана и с богатыми, строго вычерченными профилями.

Великолепны римские мосты II— I вв. до н. э. Так, мост Мульвия помимо его практических достоинств (он простоял более двух тысяч лет) отличается выразительностью образа. Мост зрительно как бы опирается на воду полукружиями арок, опоры между которыми для облегче-



Гарский мост (римский акведук для водоснабжения в Ниме). I в. до н. э. — I в. н. э. Франция.

****Тимпан — поле фронтона, обрамлённое карнизом.***

ния веса прорезаны высокими и узкими проѐмами. На арках сверху лежит карниз, придающий мосту особую законченность. Мост словно шагает от берега к берегу непрерывно идущими арками: он динамичен и одновременно устойчив.

Рим сильно застраивался в Средневековье и Новое время, и поэтому его древний облик скрыт под толщей наслоений. Частично внешний вид римского города можно представить на примере Помпей — италийского города, который вместе с городами Геркуланум и Стабии погиб в 79 г. н. э. в результате извержения вулкана Везувий. Погребѐнный под пеплом город случайно обнаружили при строительстве водопровода в XVII в. С 1748 г. до наших дней продолжаются его раскопки.

Город имел регулярную планировку. Прямые улицы обрамлялись фасадами домов, внизу которых были устроены лавки-таберны. Обширный форум был обнесѐн прекрасной двухэтажной колоннадой. Там находились святилище Исиды, храм Аполлона, храм Юпитера, большой амфитеатр, построенный, как и у греков, в природном углублении. Рассчитанный на двадцать тысяч зрителей, он значительно превосходил потребности жителей города и предназначался также для приезжих (население Помпей составляло не более десяти тысяч человек). В городе было два театра.

Замечательны помпейские дома — «домусы». Это были прямоугольные сооружения, которые тянулись вдоль двора, а на улицу выходили глухими торцевыми стенами. Главным помещением был *атриум (от лат.* atrium — «закопчѐнный», «чѐрный», т. е. помещение, почерневшее от копоти), который выполнял священную функцию. Рим при основании имел в самом центре культовую яму — «мундус», куда все жители бросали плоды и горсть земли со своей старой родины. Открывалась она лишь один раз в году — в день Подземной богини гаи не открывалась совсем. Каждый дом повторял эту модель: в атриуме

часто было отверстие в центре крыши — *комплю'вий.* Под ним находился бассейн для сбора воды, родственный мундусу, — *имплю'вий.* В целом атриум выполнял функцию «мирового столпа», связывавшего каждый римский дом с небесами и подземным миром. Не случайно в атриуме

стояли все самые важные вещи: тяжелый сундук с семейными ценностями, стол типа жертвенника и шкаф для хранения восковых масок предков и изображений добрых духов-покровителей — ларов и пенатов.

Внутри дома были расписаны. Прекрасно сохранившиеся фрески показывают, какой была обычная жизненная среда римлянина. Ранние дома (II — конец I в. до н. э.) расписывали в так называемом *первом помпейском стиле.* Стены домов были расчерчены геометрическим орнаментом, который напоминал обкладку стен полудрагоценными камнями. Затем этот «инкрустационный» стиль сменился «архитектурным», или *вторым помпейским.* Он был в моде в течение I в. до н. э. Мастера второго помпейского стиля превращали интерьер в подобие городского пейзажа. Во всю высоту стен шли изображения колоннад, всевозможных портиков, фасадов зданий.



Настенная роспись из Виллы Мистерий. I в. до н. э. Помпеи.

*Лары, по представлениям древних римлян, — домашние духи, которые оберегали дом, семью, общину, город и земли.

Пенаты — божества-хранители у древних римлян. Домашние пенаты охраняли дом, семью и были символами домашнего очага.

В росписях появились и фигуры людей. В помпейской Вилле Мистерий, названной так по изображениям одном её помещении загадочной сцепы, имеется прекрасный пример подобной росписи. Ритуальная комната буквально насыщена «огнѐм»: на красных стенах в натуральный рост представлены фигуры участников дионисийского таинства. Архитектурные членения помогают упорядочить очень сложную сцену, ядром которой выступает миф о возрождении бога Диониса в браке с Ариадной (они изображены на центральной стене сидящими). На этом фоне разворачивается картина ритуального действа, в котором принимают участие вполне реальные люди. Начало и конец композиции обрамлены фигурами женщин. Одна стоит, обращаясь в глубь комнаты, другая задумчиво, с иронией наблюдает за происходящим. Возможно, весь мистериальный эффект был рассчитан на хозяйку дома — новобрачную, поскольку у обеих фигур (одна и та же женщина в двух ипостасях) на пальце изображено обручальное кольцо.

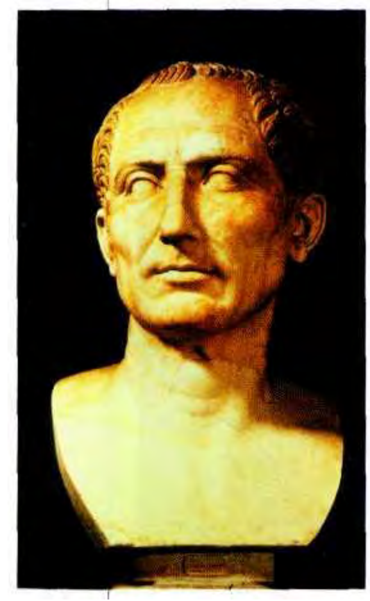
ИСКУССТВО РАННЕЙ ИМПЕРИИ

Первым правителем, открывшим путь к единовластию, был внучатый племянник Цезаря Октавиан, прозванный Августом (Блаженным). Цезарь усыновил его незадолго до своей гибели. Когда же Октавиана провозгласили императором (27 г. до н. э.), это означало, что ему вручают высшую военную власть. Официально он всѐ ещѐ считался одним из сенаторов, хотя и «первым среди равных» — принцепсом. Время правления Октавиана называется принципатом Августа. С тех пор римское искусство начало ориентироваться на идеалы, которые насаждали правители. До конца I в. н. э. царят две династии: Юлиев — Клавдиев и Флавиев.

Основы имперского стиля начал закладывать Август. Сохранившиеся портреты представляют его энергичным и умным политиком. Характерен высокий лоб, слегка прикрытый чѐлкой, выразительны черты лица и маленький твѐрдый подбородок. Мастера теперь отбрасывают всѐ внешнее, малозначимое, не следуют слепо натуре. Древние авторы пишут, что Август был слабого здоровья и часто кутался в тѐплые одеяния, но изображали его могучим и

мужественным. Известная статуя из Прима Порта представляет его оратором, обращающимся к народу. Август облачѐн в одеяние императора: богато украшенный панцирь (на котором в обрамлении богов, небес и преисподней парфяне возвращают римлянам отнятые у них ранее знамѐна), тяжѐлый, обѐрнутый вокруг тела плащ, а в руке он держит императорский жезл. У его ног на дельфине сидит крошечный Амур, сын Венеры — по преданию, прародительницы Юлиев. Статуя величава и торжественна. Особую приподнятость ей придают черты греческого стиля — босые ноги и непокрытая голова.

Стремление выйти за свойственные римлянам рамки прозаического восприятия жизни очевидно и в других памятниках. При Августе был создан Алтарь Мира — памятник воссоединения сторонников нового режима и потерпевших поражение республиканцев. Алтарь представлял собой самостоятельное здание без крыши, ограждавшее жертвенник. Украшавшие ограду рельефы были разделены на два яруса фризом с меандровым орнаментом (ленточный орнамент, как правило, изломанная под прямым углом линия). Нижний изображал застилающие всѐ поле стебли, листья и завитки Древа Жизни с птичками и разной живностью на нѐм; верхний представлял торжественное шествие, включавшее членов императорского дома. Царит греческая изокефалия (головы изображѐнных находятся на одном уровне), однако в группу вторгаются оживляющие ритм фигуры детей разных возрастов. Отдельные пер-

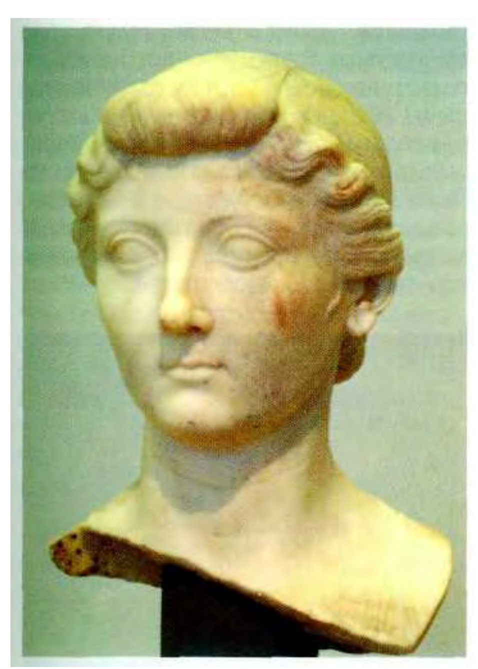


Бюст Гая Юлия Цезаря. I в. до н. э. Национальный археологический музей, Неаполь.

*Династия Юлиев— Клавдиев:
Август (27 г. до н. э. — 14 г. н. э.);
Тиберий (14-37 гг.); Калигула (37—41 гг.); Клавдий (41—54 гг.); Нерон (54-68 гг.).
Династия Флавиев: Веспасиан (69—79 гг.): Тит (79—81 гг.); Домициан (81—96 гг.).

сонажи изображены оборачивающимися, они как бы обращаются к зрителю (что было неприемлемо для классического греческого памятника). Кроме того, изображения наделены индивидуальными чертами, портретны.

Сам Август говорил о себе, что он принял Рим глиняным, а оставляет каменным. О красоте возведѐнных при нѐм зданий свидетельствует искусно выполненный карниз храма Конкордии, который стоял на Римском Форуме. Его отличает



Голова супруги Августа Ливии Друзиллы. I в. до н. э.



Император Август. Статуя из Прима Порта. Конец I в. н. э. Ватиканский музей, Рим.

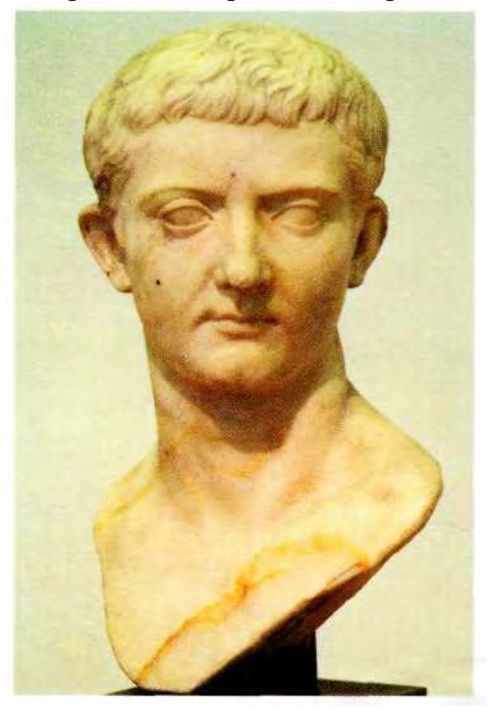
ГРОБНИЦЫ ИМПЕРАТОРСКОГО ВРЕМЕНИ

В I в. до н. э. поддерживалась древняя традиция строительства гробниц. Были выстроены такие разные и необычные сооружения, как Пирамида Цестия, Гробница Цецилии Метеллы (над еѐ фризом в Средневековье был надстроен зубчатый верх) и Гробница Еврисака. На последней изображены круглые жерла печей для выпечки хлеба: Еврисак был хлебопѐком. Поверху гробница обведена рельефом, посвящѐнным хлебопекарному процессу. Замысел не удивителен, потому что хлебопечение в древности было наделено особой святостью. Кто пѐк хлеб, тот творил
жизнь. Таким образом, идея бессмертия связана с выпечкой хлеба. Утилитарная, «производственная» тематика фриза сугубо римская и говорит о приверженности Рима к хронике, фиксации событий, «злобе дня».

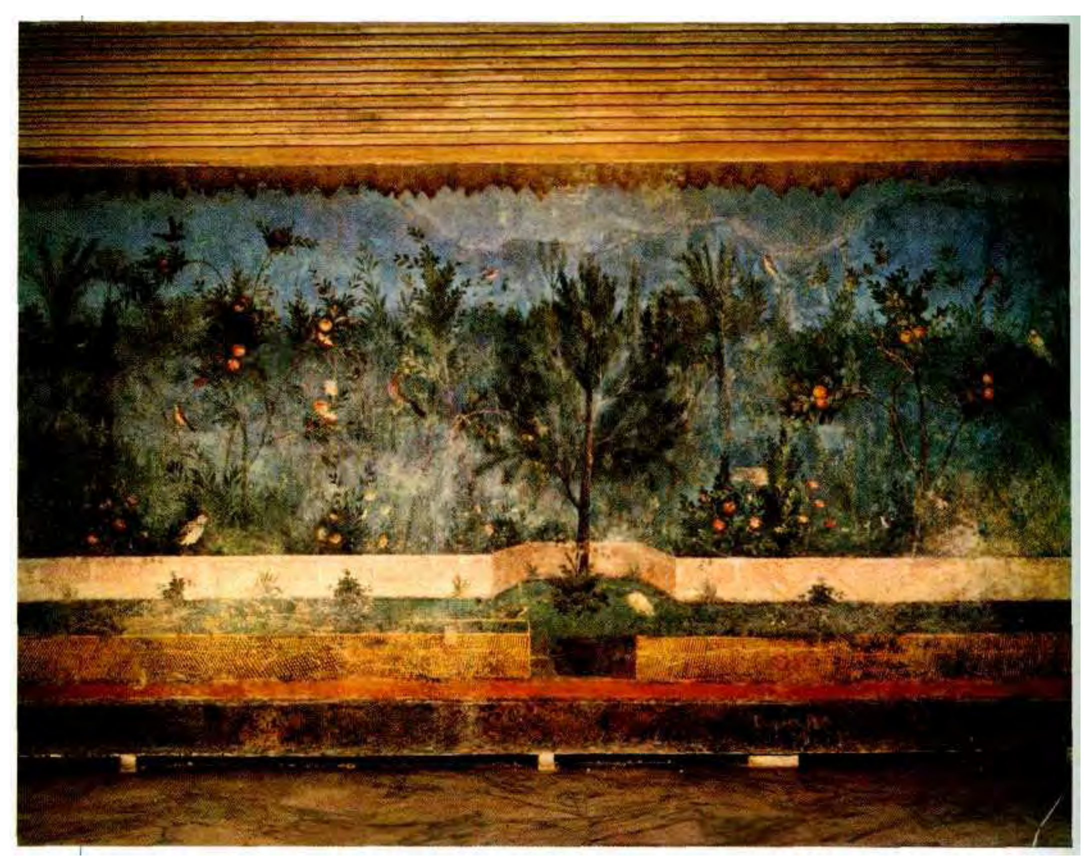
Мавзолей Августа отличается от других гробниц огромными размерами. Подобно Гробнице Цецилии Метеллы, он воплощает идею вечности. Мавзолей представляет собой три цилиндрических объѐма, стоящих один на другом. Образованные террасы были засажены деревьями и представляли собой «висячие сады» восточного типа, которыми славилась Гробница Александра Македонского в Александрии.

богатый декор: камень ещѐ сохраняет свои архитектурные членения, но начинает превращаться в дивную ажурную резьбу.

В эпоху Августа был популярен *третий помпейский стиль* (конец I в. до н. э. — 50-е гг. I в. н. э.). Его иногда называют «канделябровым». Мастера вновь вернулись к плоским декоративным орнаментам. Среди архитектурных форм преобладали лѐгкие ажурные сооружения, напоминающие высокие металлические канделябры (подсвечники), между ними помещались заключѐнные в рамы картинки. Их сюжеты непритязательны и просты, часто связаны с пастушеской жизнью, как в росписи из виллы в Боскотреказе «Пастух с козами». Появляются домашние сценки вроде «Наказания Амура» из Дома Наказанного Амура в Помпеях: заплаканный шалун боится свою мать Венеру, которая не выдержала его проказ. Об этом писал знамени-



Бюст императора Тиберия. I в. н. э. Глиптотека Ню Карлсберг, Копенгаген.



Настенная роспись «Сад и птицы». Вилла в Прима Порта. Конец I в. до н. э. Национальный музей, Рим.

*В Риме в течение нескольких веков существовал обычай кремации — сжигания усопших. При Августе был выстроен один из самых больших колумбариев — хранилищ урн (сосудов с прахом сожжѐнных покойников). Название дано по форме ячеек для помещения урн (от *лат.* columbarium — первоначально «голубятня»). Урны или портретные бюсты размещались по всем стенам — сверху донизу.

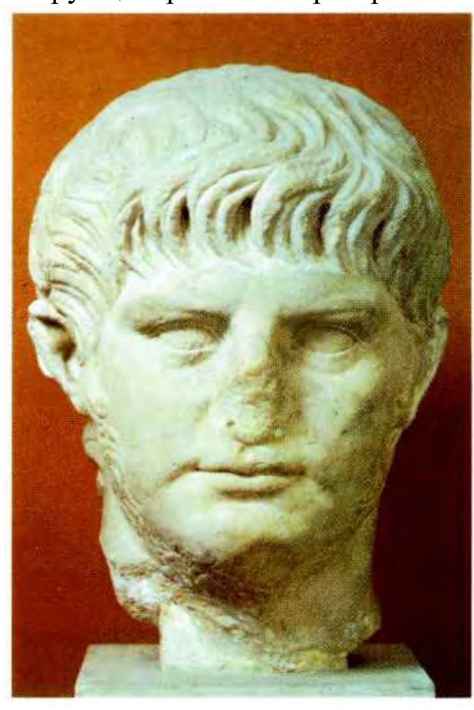
тый древнеримский писатель-сатирик Лукиан в своих диалогах. Излюбленной темой становится изображение сада, огороженного золочѐными решѐтками, плодоносящего, напоѐнного запахом трав и пением птиц. Таков «Сад с птицами» на вилле Ливии, супруги Августа, в Прима Порта и ещѐ более замечательный «Сад» в Доме Фруктовых Деревьев в Помпеях. Домашние «парадизы» (сады) устраивали в то время во дворцах, на виллах и в домусах. Как показывают раскопки в Помпеях и Геркулануме, в некоторых садах были бассейны, редкие цветы и кустарники, увитые растениями беседки — *пе'рголы.*

Самой популярной и самой загадочной вещью в римском искусстве являются, безусловно, маски. Мужские и женские, трагические и комические, безобразные и прекрасные, маски как бы оживают под взглядом зрителя. Маска скрывала истинную суть происходящего. Она была знаком перехода от бессмертного к смертному, от небесного к земному, от мифического к обыденному. Под масками спрятано глубокое отличие мира древнего, ритуального от обыденного, человеческого, освобождѐнного от высоких помыслов. Эти миры ещѐ не стали полярными, по их равновесие нарушилось: маска означала переход от одного состояния к другому.

Правление императора Нерона, одного из самых безумных и жестоких правителей в римской истории, стало периодом расцвета портретного искусства. Эволюцию его образа от одарѐнного ребѐнка

до презираемого монстра можно проследить в целой серии портретов. Теперь они дают не только традиционный тип могучего и отважного императора. Поздние портреты представляют Нерона сложной, противоречивой натурой. Личность его, незаурядная и сильная, обременена множеством пороков. Отличительными чертами внешности императора на портретах являются небрежные бакенбарды и хаотически взбитые надо лбом волосы. Лицо хмурое, недоверчивое, брови сдвинуты, в углах губ — мстительно-саркастическая усмешка.

В середине I в. в изобразительном искусстве стал формироваться жанр *натюрморта* (от *франц.* nature morte — «мѐртвая натура»), показывающий неодушевлѐнные предметы. Возникший в поздней классике IV в. до н. э. и блистательно развивавшийся в эпоху эллинизма, жанр натюрморта приобрѐл теперь новый смысл. В нѐм тоже появились «высокое» и «низкое» направления. Римляне не останавливались перед изображением мясных лавок, в которых висят туши убитых животных. Однако они писали и символические произведения, в которых заключѐн глубокий тайный смысл. В Гробнице Вестория Приска в Помпеях блистательно написан золотой стол на фоне алой драпировки. На столе стоят серебряные сосуды изящной формы — все парные, расставленные строго симметрично: кувшины, рога для вина, черпаки, чаши. Тихий, призрачный мир вещей группируется вокруг центрального кратера — сосуда для смешивания вина и воды,



Голова императора Нерона. I в. н. э.



Маска. Фрагмент мозаики. Вилла Адриана. II в.

АРХИТЕКТУРНЫЕ ПРИЧУДЫ ИМПЕРАТОРА НЕРОНА

Нерон решил придать Риму новый облик. По указу императора были тайно сожжены несколько городских кварталов, на месте которых император воздвиг знаменитый Золотой дом. Он был и дворцом, и виллой одновременно. Древние авторы, сильно преувеличивая, писали, что здесь расстилались безбрежные сады и поля и всѐ было необыкновенное и огромное.

Сохранилось несколько залов. Некоторые из них имеют необычную форму (например, восьмиугольную). Стены, арочные ниши, сводчатые перекрытия возведены настолько смело и красиво, что дом, лишѐнный всяких украшений, поражает своей оригинальной конструкцией. Украшали здание фрески третьего помпейского стиля, ещѐ более изящные и тонкие, чем прежде. На светлом фоне золотисто-жѐлтым, голубоватым, изумрудным были разграничены тонкие рамки, между которыми на хрупких гирляндах свисали золотые сосуды. На стенах в рамках помешались отдельные картинки, сверху шли небольшие фризы с фантастическими изображениями морских кентавров, птичек, масок.

воплощения бога плодородия Дио'ниса-Ли'бера.

«Натюрморт с фруктами и вазой» из Помпей свидетельствует о том, что старая система ценностей разрушена. Образом мира с древнейших времѐн являлось дерево, корни которого питает подземный источник. Теперь дерево представлено без корней, а сосуд с водой стоит рядом. Показана сломанная ветвь дерева, один персик уже сорван, а от персика в свою очередь отделѐн кусок его плоти, так что видна косточка. Написано всѐ мастерски, красиво: ощущаются пушистая кожица персика и прозрачность воды в сосуде. Сосуд даѐт тень. Натюрморт светел, воздушен, но он говорит о «всеобщей смерти природы», как писал древнеримский поэт и философ Тит Лукреций Кар (I в. до н. э.) в поэме «О природе вещей». Священный смысл, которым наделялось испокон веков окружение человека, стал постепенно исчезать. Вещи обнажались, «снимали маски» и начинали являться в своѐм истинном облике.

От эпохи Флавиев до наших дней дошло несколько замечательных портретов и два шедевра зодчества. Основателем династии Флавиев был Веспасиан — человек, скрывавший под внешней простотой недюжинный ум. Изображения императора лишены аристократизма и холодной элегантности, отличавшей портреты эпохи Юлиев — Клавдиев. Они более естественны, человечны и пластичны. Морщинистый лоб, хитровато прищуренные глаза и строго сжатый рот говорят сразу о многом: человек сложен, разнолик и описать его одними красками невозможно.

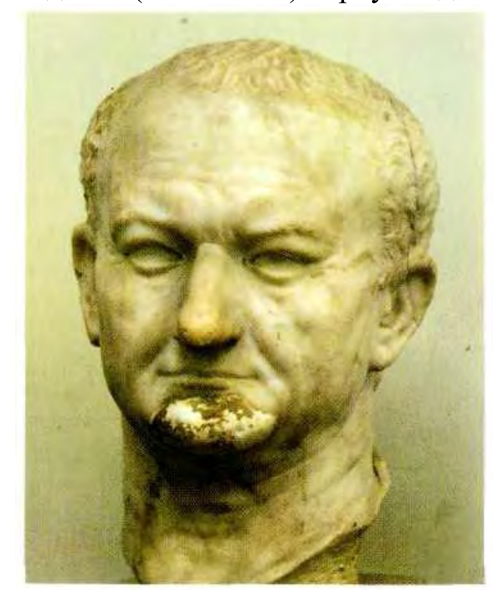
Примерно в те же годы в Помпеях был создан известный портрет ростовщика Цецилия Юкунда. Поразительно, с какой живостью и естественностью передан его облик!



Петух, клюющий виноград. Настенная роспись в Геркулануме. I в. н. э. Национальный археологический музей, Неаполь.

*Дио'нис (Вакх, Ба'хус) — древнегреческий бог плодоносящих сил, растительности, виноградарства и виноделия, у римлян — Либер.

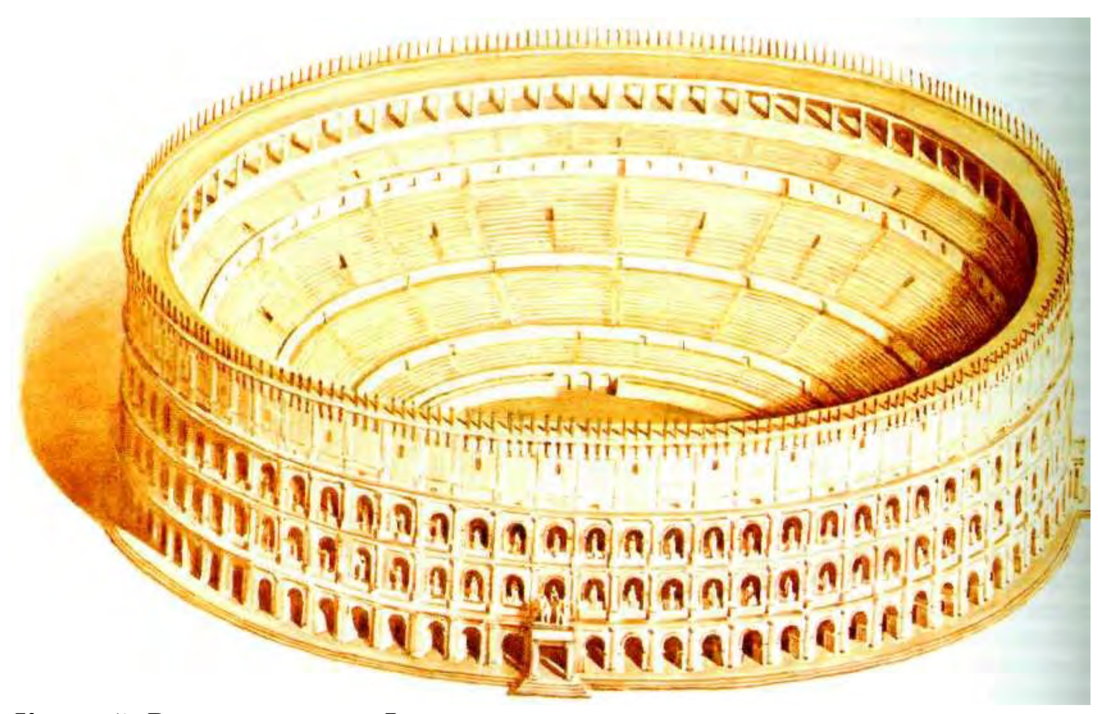
Ростовщик некрасив, с выразительным асимметричным лицом, бородавкой на щеке и кривым носом.
В 70—80 гг. н. э. был сооружѐн грандиозный амфитеатр Флавиев, получивший название Колизей (от *лат.* colosseus — «громадный»). Он был выстроен на месте разрушенного Золотого дома Нерона и принадлежал к новому архитектурному типу зданий. В Греции прежде были только театры, которые устраивали на естественных склонах холмов и акрополей. Римский Колизей представлял собой огромную чашу со ступенчатыми рядами сидений, замкнутую снаружи кольцевой эллипсовидной стеной. В амфитеатрах давали разные представления: морские бои (навмахии), сражения людей с экзотическими зверями, бои гладиаторов. Трагедии у римлян практически не ставили, и даже комедии не пользовались успехом. Как сообщает римский комедиограф Тит Марций Плавт, когда в театре давали его «Свекровь», неожиданно объявили о начале боѐв гладиаторов. Публика вскочила с мест и хлынула на более заманчивое зрелище.
Колизей — самый большой амфитеатр античной эпохи. Он вмещал около пятидесяти тысяч зрителей. Внутри шли четыре яруса сидений, которым снаружи соответствовали три яруса аркад: дорическая, ионическая и коринфская. Четвѐртый ярус был глухим, с коринфскими пилястрами — плоскими выступами на стене. В солнечные дни над Колизеем натягивали огромный парусиновый навес — велум, или веларий. Внутри Колизей очень конструктивен и органичен, целесообразность сочетается в нѐм с искусством: он воплощает образ мира и принципы жизни, которые сформировались у римлян к I в. н. э.
Второй шедевр зодчества эпохи Флавиев — это знаменитая Триумфальная арка Тита. Тит, считавшийся здравомыслящим и исполненным благородства императором, правил сравнительно недолго (79— 81 гг.). Арку воздвигли в честь правителя в 81 г., уже после его смерти.



Голова императора Веспасиана. I в. н. э.
Национальный музей, Рим.



Арка Тита. I в. н. э. Рим.



Колизей. Реконструкция. I в. н. э.



Колизей. I в. н. э.
158

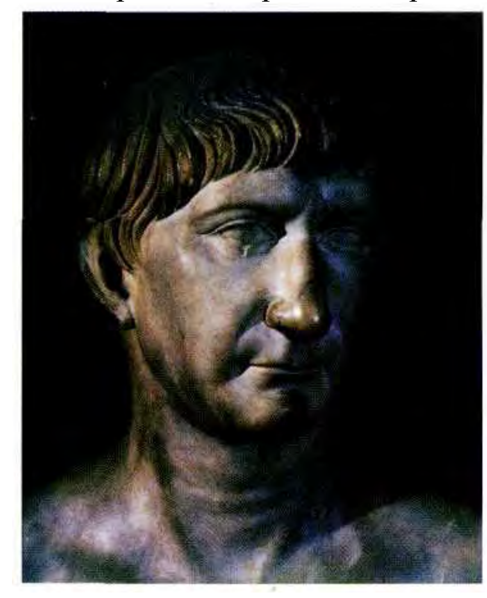
Она увековечила поход Тита в 70 г. на Иерусалим и разграбление там храма Соломона.
Триумфальные арки — тоже римское архитектурное новшество, возможно заимствованное у этрусков. Арки сооружали по разным поводам — и в честь побед, и как знак освящения новых городов. Однако их первичный смысл связан с триумфом — торжественным шествием в честь победы над врагом. Проходя через арку, император возвращался в родной город уже в новом качестве. Арка была границей своего и чужого мира.
По сторонам проѐма арки Тита стоят по две коринфские колонны. Украшает арку высокая надстройка — *аттик* с посвящением Титу от «сената и народа римского». Наверху — статуя императора на колеснице, запряжѐнной четвѐркой лошадей. В аттике был захоронен прах Тита. Арка являлась архитектурным сооружением, постаментом для статуи и одновременно мемориальным памятником. Так хоронили лишь людей с особой харизмой (в переводе с греческого — «милость», «божественный дар»), т. е. наделѐнных исключительными личными качествами — мудростью, героизмом, святостью: Цезаря на Римском Форуме, Тита в его арке, Траяна в цоколе его колонны. Другие граждане покоились вдоль дорог за городскими воротами Рима. Внутри арки помещены высокие рельефы с изображением триумфального шествия: Тит едет на квадриге, его солдаты шествуют к арке с трофеями. Изображѐнные внутри арки сцены соответствуют моменту прохождения через неѐ, таким образом зритель невольно приобщается к действию, как бы становится участником сцены.

ИСКУССТВО ПОЗДНЕЙ ИМПЕРИИ

Правлением двух императоров-испанцев открывался II век. Они были провинциалами, но из патрицианской среды. Это Траян (98—117 гг.) и усыновлѐнный им Адриан (117— 138 гг.). При Траяне Римская империя достигла пика своего могущества. В дальнейшем она будет пытаться лишь сохранить то, что было завоѐвано Траяном. Этот император почитался лучшим из всех в римской истории. На портретах он выглядит человеком мужественным, суровым, но не простым воякой, а умным и смелым политиком.

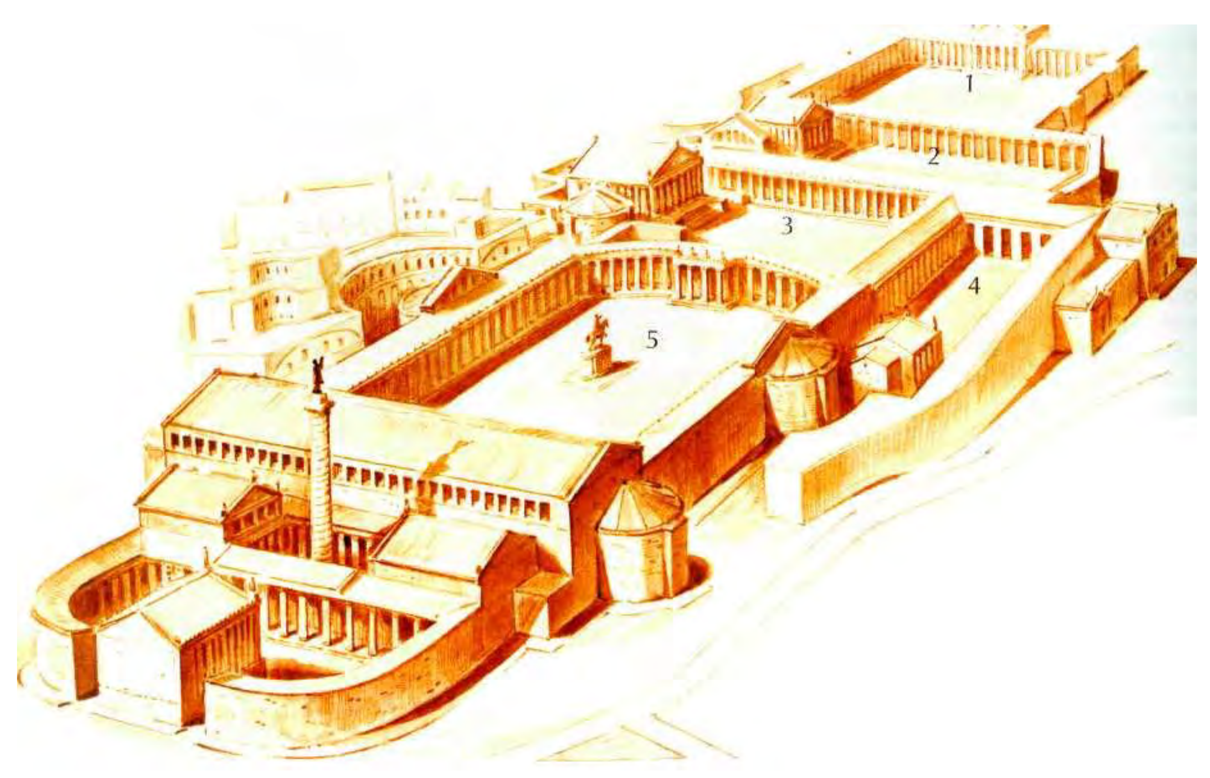
Траян возвратил старый тип портрета, отказавшись от пышных причѐсок, богатой светотеневой моделировки и психологизма. Искусство его времени привержено идеалу простоты. Однако простота эта кажущаяся. Достаточно сравнить портреты Августа и Траяна: становится очевидной большая внутренняя сила и глубина траяновских образов. В них появляются величие и мощь, которых прежде не было.

Траян много сделал для своей родной Испании. В ней до сих пор можно увидеть два созданных при нѐм моста — Мост в Алькантаре через реку Тахо (ныне Тежу) и акведук в Сеговии. Оба принадлежат к шедеврам мировой архитектуры. Мост в Алькантаре одноярусный, но с очень высокими проѐмами. Он завершается простым карнизом, в центре



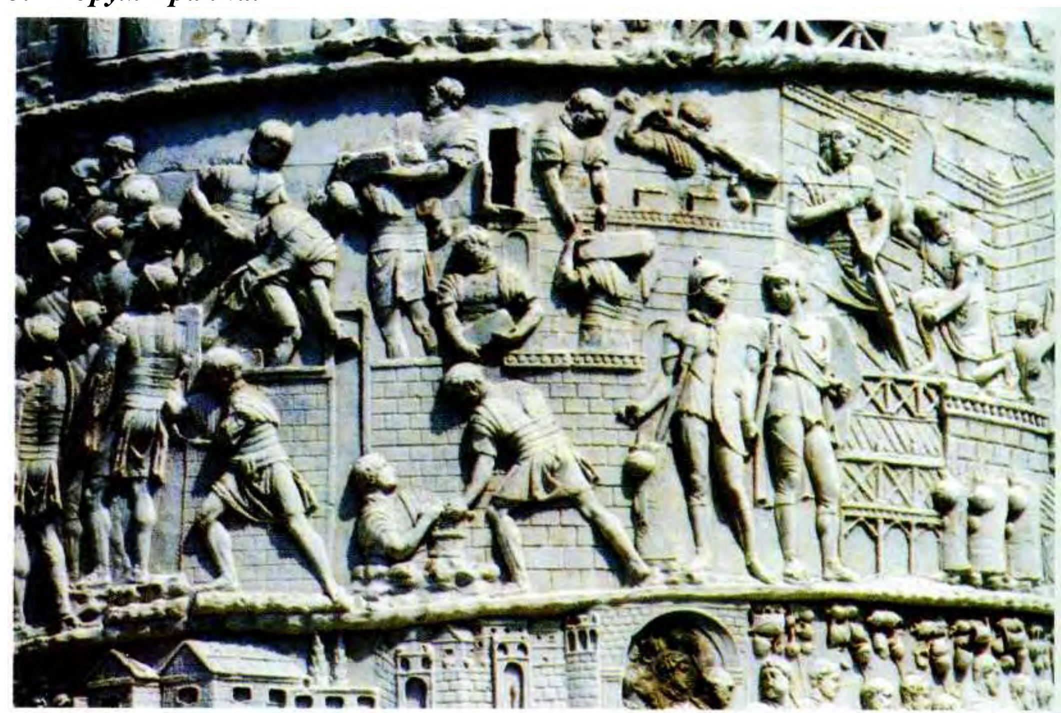
Голова императора Траяна. II в.
Лувр, Париж.

*Квадри'га — античная двухколѐсная колесница, запряженная четвѐркой лошадей в один ряд; возница управлял стоя.



Императорские форумы. Реконструкция.

1. ***Форум Веспасиана.***
2. ***Форум Нервы.***
3. ***Форум Августа.***
4. ***Форум Цезаря.***
5. ***Форум Траяна.***



Рельеф Колонны Траяна. Фрагмент. II в. н. э. Рим.

которого, над проезжей частью, переброшена арка. Акведук в Сеговии — двухъярусный, с узкими высокими пролѐтами — может показаться однообразным из-за повторяющегося ритма его равновеликих арок. Он сплошь *рустован* (от *лат.* rusticus — «деревенский», «грубый», «неотѐсанный»), т. е. сложен из грубо обработанного камня. Это делает акведук естественным, близким к природе, с которой он гармонично сочетается.

Самым знаменитым памятником Траяна в Риме считается его форум. Среди всех императорских форумов (Цезаря, Августа, Веспасиана, Нервы, Траяна), обраставших вокруг старого Форума Романум, это наиболее красивый и внушительный. Форум Траяна был вымощен полудрагоценными камнями, образующими красивые узоры, на нѐм стояли статуи побеждѐнных противников, был выстроен храм в честь божества -покровителя Марса Ультора, были и две библиотеки — греческая и латинская. Между ними стояла Колонна Траяна, единственная сохранившаяся до наших дней. Она увековечила покорение Дакии (страна на территории современной Румынии). Раскрашенные рельефы колонны изображали сцены жизни даков и пленения их римлянами. Император Траян фигурирует на этих рельефах более восьмидесяти раз. Статую императора наверху колонны со временем заменили фигурой апостола Петра.

Правивший вслед за Траяном Адриан был приверженцем всего греческого. Адриан, в частности, сменил моду: с его лѐгкой руки римляне стали носить усы и бороду, что ранее было не принято. Сохранилось много его портретов как в Риме, так и в многочисленных провинциях, по которым он путешествовал в течение всей своей жизни. Адриан любил элегантность, красоту и сам являл идеальный образ римского патриция. Император был высокого роста, с благородными чертами лица и умным, пристальным взглядом всегда задумчивых глаз. При Адриане волосы стали изображать более пышными, чем во времена Траяна. Вместе с усами и бородой они живописно обрамляли лицо. Зрачки глаз впервые стали высверливать (прежде их только раскрашивали), благодаря чему статуи смотрели живым, «говорящим» взором.

И портреты, и построенные при Адриане памятники свидетельствуют, что он жил не в реальном мире, а в мире мечты. Император воспылал любовью к юноше из Вифинии (область в Малой Азии) Антиною, в котором видел воплощение греческой красоты. Антиной погиб во время путешествия по Нилу и был обожествлѐн. Адриан сам создавал проекты храмов (храм Венеры и Ромы в Риме), писал стихи.

Неудивительно, что именно при Адриане (около 125 г.) был создан



Бюст императора Адриана. II в.
161



Пантеон. Реконструкция.

один из самых духовных памятников мировой архитектуры. Правда, Адриан считал, что он лишь переделал сооружение, которое начал строить Агриппа, зять Августа. Пантеон — «храм всех богов» — стоит и ныне в центре Рима. Это единственный памятник, не перестроенный и не разрушенный в Средневековье. В нѐм заключается нечто близкое не только римлянам, людям античной эпохи, но и вообще человечеству. «Храм всех богов» — это храм самой божественной идее.
Снаружи он представляет собой огромный цилиндрический объѐм, к которому пристроен глубокий портик. Прежде в Пантеон входили через стоявшую на его площади триумфальную арку. Она была символическим знаком приобщения к божественному. Внутри же Пантеон совсем иной. Он имеет двухъярусную стену с колоннами и нишами, прорезанную сводчатыми арками. На втором, меньшем и более плоском ярусе стоит купол. Его мощь зрительно облегчают пять рядов перспективных кессонов (квадратных углублений) и верхний проѐм диаметром девять метров. Покой, внутреннюю гармонию, уход от земной суеты в мир духовности — вот что давал Пантеон посетителям.
Такой же нематериальный смысл был заключѐн и в вилле Адриана в Тибуре (ныне Тиволи). Здесь были Золотая площадь с главным зданием причудливой формы, в основе которого лежал крест с выпукло-вогнутыми формами, Морской театр, библиотеки. Любимые Адрианом колонны эффектно отражались в водах бассейна. Вилла представляла собой своеобразный музей: здесь были возведены архитектурные сооружения, воссоздающие образ прекрасных оригиналов, которые встречались императору во время его путешествий. Была Темпейская долина, увиденная в греческой Фессалии. Был афинский Пѐстрый портик, некогда украшенный фресками знаменитых мастеров. Было и «подземное царство». Вилла Адриана — идеальный музей, собрание художественных редкостей. Не случайно

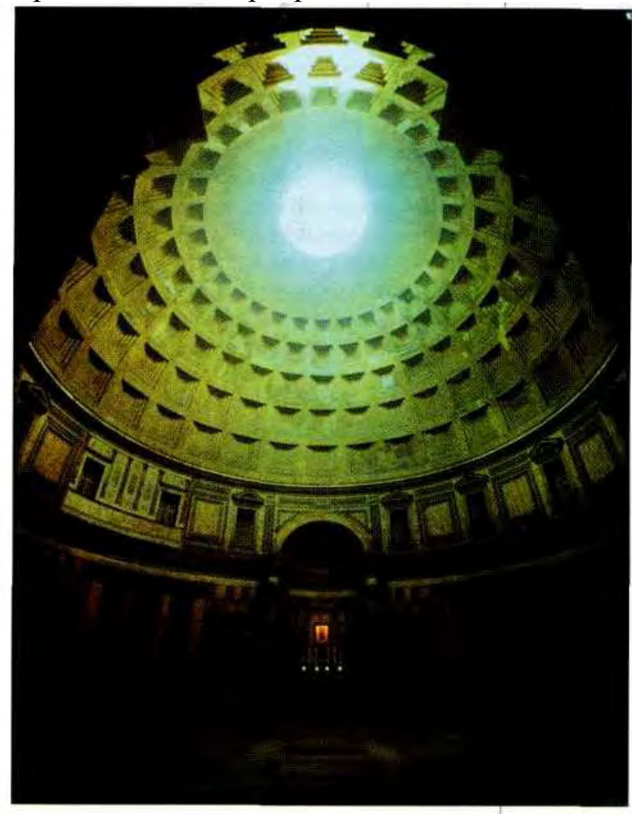


Пантеон. II в.
Рим.

там нашли копии известных произведений прославленных греческих скульпторов.
В Риме, на другом берегу Тибра, по указу Адриана был выстроен мавзолей, частично перестроенный в Средневековье и названный Замком Святого Ангела. К мавзолею вѐл специально сооружѐнный

мост. Украшавшие его статуи были заменены в XVII в. работами известного итальянского скульптора Лоренцо Бернини.

Совершенно особый облик имеет арка императора Адриана в Афинах. Она отделяла старый город — «город Тезея» от нового — «города Адриана». Арка отнюдь не поражает внушительной монументальностью: она ажурная, просвечивающая. Три небольших пролѐта прямоугольной формы опираются на плоский постамент с широкой однопролѐтной аркой. Адриан любил сочетание прямых и кривых линий и форм, благодаря чему архитектурная конструкция превращалась в лѐгкое обрамление для Прекрасного пейзажа.



Пантеон. Интерьер.
Рим.



Вилла Адриана в Тиволи. II в.

АРХИТЕКТУРА РИМСКИХ ПРОВИНЦИЙ II ВЕКА

При императорской династии Антонинов наблюдался расцвет искусств в римских провинциях. Во время правления Адриана началось бурное строительство в Греции и восточных провинциях.

Замечателен храмовый комплекс в Баальбеке (Ливан), отличавшийся восточной пышностью. Главный храм находился в глубине квадратной плошали, обнесѐнной колоннадой. К площади вели великолепные пропилеи (парадные ворота) с портиком и расположенным за ним шестиугольным двором, ограждѐнным колоннадой и стенами. Большой храм и малый, находившийся вне площади, стояли на высоких цоколях и отличались весомостью ордера, частой расстановкой колонн и богатством декоративных деталей.

В Пальмире (Сирия) среди выжженной солнцем земли до сих пор сохранились развалины города и его Большой колоннады с аркой и коринфскими колоннами, на выступах которых — консолях— стоят статуи. Знамениты гробницы Пальмиры, сохранявшие древние традиции изобразительного искусства. Вокруг центрального захоронения родоначальника в стенах устраивали ниши, закрытые портретами людей. Сделанные из известняка, они сочетают пластику и графику.

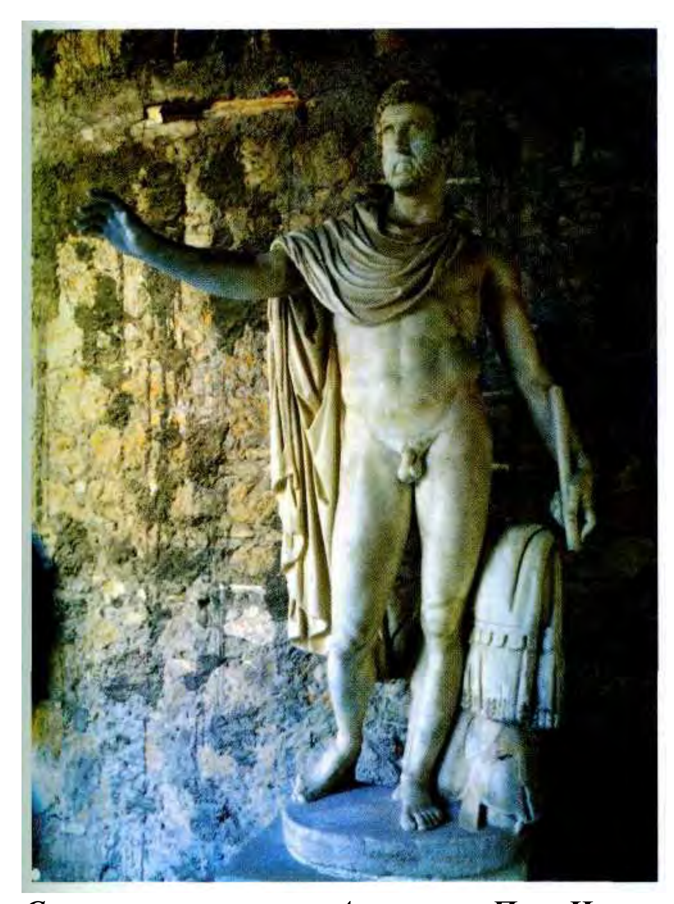
Исключительно богатые памятники оставили африканские провинции. В Алжире прекрасно сохранилась Трѐхпролѐтная арка в Тимгаде. Еѐ более высокий средний проѐм особенно выразитель-но подчѐркивает плоскую низменную местность. В жаркой пустынной стране каждый скульптурный элемент получает особое звучание. Поэтому арка сочетает плоские и пластичные формы (колонны), проѐмы и ниши, большой и малый ордер, различные виды арок. Несмотря на внешнюю простоту, арка в Тимгаде является настоящим произведением искусства.

Новый поворот к духовному, совершѐнный при Адриане, очевиден и в изменении погребального обряда. Царившая тысячелетия кремация, когда усопших сжигали, стала уступать место ингумации — захоронению в земле. В связи с этим появился новый жанр — скульптурный *саркофаг,* украшенный рельефами на мифологические темы. Саркофаг ставили в подземную гробницу или задвигали в стенную нишу — *аркосо'лий.* Обычно саркофаги имели прямоугольную форму и высокий рельеф лишь с одной стороны.

Преемник Адриана Антонин получил прозвище Пий (Благочестивый), В последние годы жизни Адриана мучила тяжѐлая душевная болезнь, и он приговорил к смерти многих знатных римлян. Антонин, рискуя жизнью, оставил их в живых и после смерти своего предшественника явил их изумлѐнному сенат)'. Этот акт, сам по себе мало свойственный практичной, чуждой благотворительности римской натуре, говорил о происходивших в ней переменах.

Антонины — Пий (138—161 гг.), Марк Аврелий (161 — 180 гг.), Ком-мод (180—192 гг.) — в самом Риме строили мало. В честь Пия и Марка Аврелия возвели колонны, подобные Траяиовой, но уже не столь замечательные. Правда, одна деталь необычна: на цоколе колонны Антонина Пия были изображены сам император и его супруга. Сцена вознесения душ в телесной форме крылатым гением в небеса символизирует обожествление императорской четы. Крылатого гения сопровождают два орла — по древнему поверью, души покойных пребывают в образе птиц. Прежде такая тема была в искусстве невозможна.

Конная бронзовая статуя Марка Аврелия уцелела до наших дней. Статуя выполнена по древней античной схеме, но облик всадника не гармонирует ни с конѐм, ни с миссией воителя. Лицо у императора отрешѐнное и самоуглублѐнное. Марк Аврелий думает не о военных победах — их у него было немного, — а о проблемах мира, человеческой души.



Статуя императора Антонина Пия. II в.



Марк Аврелий. Конная статуя. II в. Рим, Капитолий.

Скульптурный портрет того времени приобретает особую духовность. Со времѐн Адриана сохранилась традиция изображать лицо в обрамлении пышных волос. При Марке Аврелии ваятели достигли особой виртуозности. Они высверливали каждую прядь, соединяя еѐ мостиками с другими, в мостиках дополнительно углубляли каналы. Свет дробился в волосах, создавая богатую игру светотени. Однако особое внимание стали уделять глазам: их изображали подчѐркнуто большими, с тяжѐлыми, как бы припухшими веками и поднятыми вверх зрачками. Создавалось впечатление печальной усталости, разочарованности в земной жизни и ухода в себя. Так в эпоху Антонинов изображали всех, даже детей.

Септи'мий Севе'р (193—211 гг.), сменивший на римском троне недостойного сына Марка Аврелия — Коммода, был родом из Северной Африки. Септимий был сложной натурой. Отличавшийся практичностью, он за годы правления существенно улучшил положение в Риме, сильно подорванное при поздних Антонинах. Вместе с тем император отличался властным и суровым нравом. Септимий Север считал себя духовным преемником Марка Аврелия, перед которым преклонялся. Ему не повезло с детьми. Карака'лла, объявленный соправителем отца с титулом «цезарь», убил родного брата Гету, желая стать единственным наследником престола.

До наших дней дошло много севе'ровских портретов. Однако мастера, сохраняя некоторые черты антони'новских портретов, уделяли больше внимания душевному состоянию модели. Масса пушистых волос, сросшиеся на переносице брови ещѐ никогда не передавались так

*Марк Аврелий был философом на императорском троне. Он исповедовал стоицизм. Это направление философии предписывало отказываться от внешнего ради погружения во внутреннее и отрицало ценности земного мира. «...Всѐ, относящееся к телу, подобно потоку, к душе — сновидению и дыму. Жизнь — борьба и странствие по пустыне», — писал Марк Аврелий в книге «Наедине с собой».



Триумфальная арка Септимия Севе'ра на Форуме Романум. Рим.

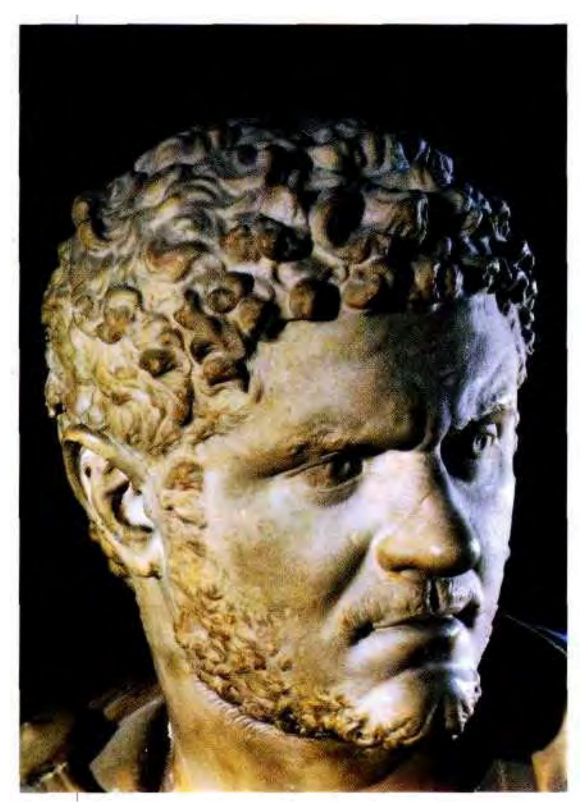
тонко, как в портретах супруги Септимия Севера — Юлии Домны. Взгляд её «антониновских» глаз всё больше уходит в сторону. В портрете римского императора Каракаллы (211 — 217 гг.) также заметны новые веяния. «Рама» из волос вокруг лица резко уменьшается, игра светотени в живописных прядях уже не интересует художника. Важна форма головы и выражение лица — нахмуренного, настороженного, подозрительного. В этом образе виден прежде всего солдат, человек действия. Своё прозвище Каракалла получил из-за того, что облачался в военный плащ «каракалла».

Наступила эпоха «солдатских» императоров, которых сажала на трон армия. Красноречивы портреты императоров-варваров, как о том говорят имена: Максимин Фракиец, Филипп Араб, Требониан Галл. Волей рока занесённые на вершины власти, они убивали других и их убивали тоже. Их судьбы трагичны. Их портреты — великолепный человеческий документ той драматической и противоречивой эпохи, в которую им выпала доля жить.

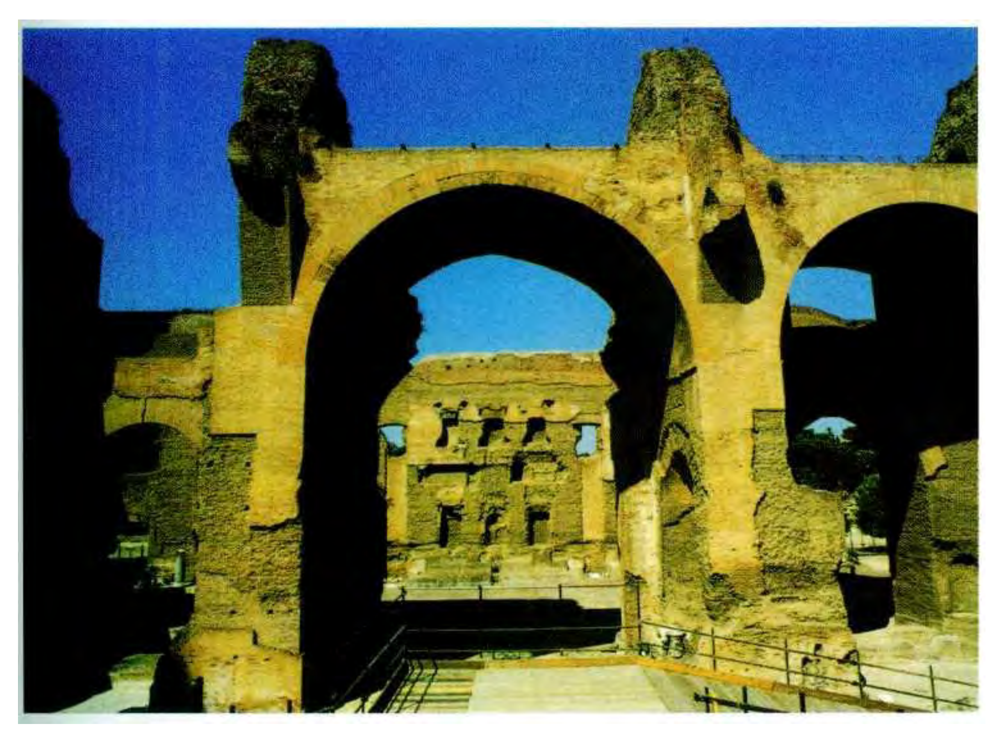
Мастера перестали изображать пышные волосы, почти убирали усы и бороду и до предела обнажали пластический костяк. На зрителя смотрят затравленные роком властители позднего Рима, вовлечённые в вечную борьбу за императорскую власть.

В римской архитектуре III в. особой грандиозностью выделяются Термы (бани) Каракаллы. Термы для римлян были чем-то вроде клуба, где древняя традиция ритуальных омовений постепенно обросла комплексами для развлечений и занятий: палестрами и гимнасиями, библиотеками, помещениями для музыкальных занятий.

Посещать бани было любимым занятием римского плебса, желавшего вместо труда «хлеба и зрелищ». Бани — как частные, так и государственные, мужские и женские (или общие), простые и такие шедевры архитектуры, как у Каракаллы, — были разбросаны по всей им-



Голова императора Карака'ллы. II в. Лувр, Париж.



Руины Терм Каракаллы. III в.
Рим.

перии. В каждом провинциальном городе были свои бани. Термы Каракаллы занимали колоссальную площадь с газонами, имели залы горячей, тѐплой и холодной воды (калдарий, тепидарий, фригидарий). Они представляли собой сложные архитектурные сооружения, перекрытые сводами

разных конструкций — высшее достижение инженерного гения. Их руины до сих пор поражают величием. А современники Каракаллы могли любоваться и блеском полудрагоценных камней, и позолотой, и мозаикой, и богатым декором, покрывавшим стены и своды терм.
В римских провинциях продолжался расцвет градостроительства, там были богатые заказы, туда устремлялись лучшие мастера из Рима. Общий уровень цивилизации во всей Римской империи в то время был высок как никогда — вплоть до далѐкой Британии, куда доходил уже Адриан и где окончил свои дни Септимий Север. Античный романизированный мир стал приобретать, несмотря на местные различия, некий единый облик.



Медуза Горгона. Мозаика из Эфеса. V в.

*Пале'стра — в Древней Греции и Древнем Риме гимнастическая школа для мальчиков.
Гимнасии — в Древней Греции и Древнем Риме учебно-воспитательное учреждение для знатных юношей, где они обучались разным наукам, одновременно занимаясь гимнастикой.



Базилика Максенция.
IV в.
Рим.



Базилика Северов в Лептис Магне. Деталь рельефа. III в.

О базилике как сооружении, весьма распространѐнном у римлян, следует сказать особо. Тип *базилики* (от *греч.* «базилике» — «царский дом») — прямоугольного вытянутого здания для общественных собраний и советов — возник уже в Греции в III в. до н. э. Здание разделялось продольными рядами опор (колонн, столбов) на несколько проходов — *нефов.* Средний неф был обычно выше и шире боковых и освещался через окна над боковыми частями. Чаще всего он завершался выступом —

апсидой. Впоследствии архитектурная форма базилики использовалась как образец для строительства христианских храмов.
На родине Септимия Севера, в Лептис Магне (Северная Африка),
была построена базилика, которая отличалась от всех прежних особым замыслом и роскошью отделки. На узких сторонах, восточной и западной, у неѐ были две полукруглые ниши — апсиды. Обрамлявшие их пилоны (столбы) посвящались Дионису и Гераклу и были украшены сценами их подвигов. С этими двумя героями античности отождествлял себя император. Так уже поступал Александр Македонский в IV в. до н. э., бросая вызов небесам. Теперь в это начинали веровать буквально.
Дионис и Геракл — два главных божества позднеантичного мира. Их почитали повсюду, но Дионис намного популярнее. На замечательных римских саркофагах, которые

воплощают духовный мир позднего Рима, Дионис побеждает Геракла. На знаменитом «саркофаге Уварова» из Государственного исторического музея (Москва) Дионис опьяняет героя, считавшегося воплощением разума, воли и недюжинной физической силы. Дионис вершит ритуал его смерти и возрождения. Ведь он
тоже умирал в облике виноградных гроздьев, которые давили в чанах, похожих по форме на саркофаг, и возрождался уже в виде молодого вина. Путь бога от мученической смерти к воскресению воплотился в страстях Диониса. От него один шаг до спасительной смерти христианского бога-человека.
Искусство Древнего Рима оставило человечеству громадное наследие, значимость которого трудно переоценить. Великий организатор и создатель современных норм цивилизованной жизни, Древний Рим решительно преобразил культурный облик огромной части мира. Только за это он достоин непреходящей славы и памяти потомков. Кроме того, искусство римского времени оставило множество замечательных памятников в самых разных областях, начиная от произведений архитектуры и кончая стеклянными сосудами. Каждый древнеримский памятник воплощает спрессованную временем и доведѐнную до логического конца традицию. Он несѐт информацию о вере и ритуалах, смысле жизни и творческих навыках народа, которому он принадлежал, месте, какое занимал этот народ в грандиозной империи. Римское государство очень сложно. Ему единственному выпала миссия прощания с тысячелетним миром язычества и сотворения тех принципов, которые легли в основу христианского искусства Нового времени.
*Уваров Сергей Семѐнович (1786-1855) -современник А. С. Пушкина, министр народного просвещения, президент Российской Академии наук.
**Римский саркофаг, приобретѐнный в 1843 г. в Риме, граф Уваров привѐз в своѐ подмосковное поместье Поречье. После Октября 1917 г. саркофаг попал в музей и его стали называть «саркофагом Уварова».





ИСКУССТВО ВИЗАНТИИ

В безоблачном небе над берегами Босфора парил орѐл со змеѐй в когтях. Змея извивалась, пытаясь ужалить врага, по орѐл камнем упал вниз и раздробил ей голову ударом мощного клюва. Победу царя пернатых встретили радостными криками посланники римского императора Константина, искавшие место для новой столицы. Битву орла со змеѐй они истолковали как знак свыше. На месте старой греческой колонии Виза'нтий был основан город Константина — Константинополь, который 11 мая 330 г. официально провозгласили столицей Римской империи, новым Римом. Впоследствии империя

разделится на две части — Западную и Восточную. Первая из них пала под натиском германских племѐн, вторая прожила целое тысячелетие, полное сокрушительных поражений и мировой славы.
Основание нового Рима знаменовало новый этап в истории человечества. Угасал старый, языческий Рим, где происходил упадок экономики и политической жизни. Жестокий кризис не мог не поколебать традиционную систему взглядов и представлений, принадлежавших людям уходящей эпохи. Они всѐ ещѐ продолжали поклоняться языческим богам Юпитеру и Венере, находили высшее интеллектуальное наслаждение в совершенной логике классической философии, считали человеческое тело самым прекрасным творением природы. Однако уже таяли надежды на реальную помощь богов, менее логичной и предсказуемой становилась жизнь, явственнее обнаруживалась хрупкость человеческого существования. Земной мир не мог предложить надѐжной опоры — еѐ оставалось искать на небесах.
Наиболее остро ощущали общее неблагополучие самые бедные и бесправные. Первоначально именно они становились сторонниками новой религии — христианства.
Важный принцип нового учения — равенство всех перед Богом. Богач и нищий, знатный человек и раб оказывались «братьями во Христе», что противоречило главным устоям римского общества. Отречение от прежних богов во имя Христа ставило христиан вне закона, ведь поклонение языческим богам, особенно поклонение императору как земному богу, было обязательным для всех граждан и подданных Римской империи. Христианство объявили вреднейшей ересью, сторонников которой подвергали пыткам и казням.
Первые христиане, вынужденные таиться, собирались в укромных местах. Особенно подходили для молитвенных собраний катакомбы — лабиринты пещер, созданных для погребения усопших. Христиане Рима и Неаполя, Керчи и Сиракуз, Милоса и Александрии построили целые подземные города, где коридоры с погребениями располагались в несколько этажей друг над другом. Они замуровывали тела отошедших в мир иной в нишах по сторонам коридоров или клали в саркофаги, стоявшие в небольших комнатах. В этих комнатах христиане и собирались для богослужения.
Христиане часто посещали катакомбы, которые были для них и церковью, и *марти'рием* (постройкой над могилой мученика), и кладбищем. Стены



Заставка в рукописной византийской книге «Слова» Иоанна Златоуста. X в.
Государственный Исторический музей, Москва.

*Прообразом раннехристианских погребальных сооружений послужили иудейские усыпальницы, поскольку в такой пещере-усыпальнице был погребѐн Христос.

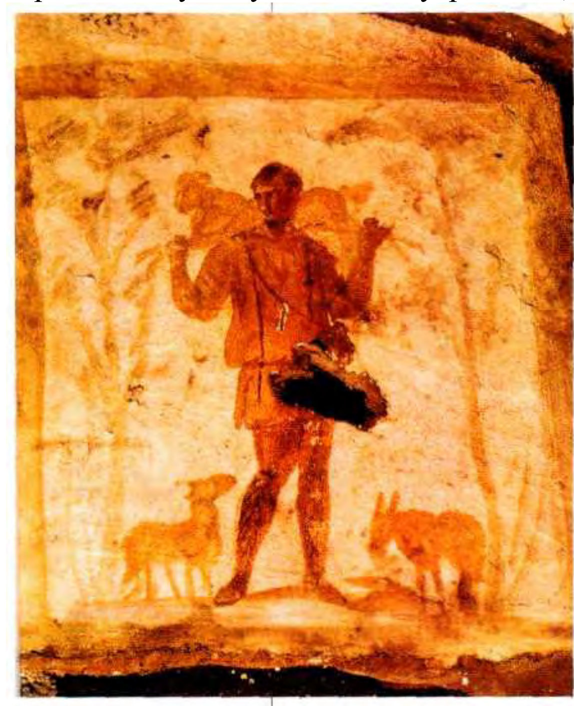


173

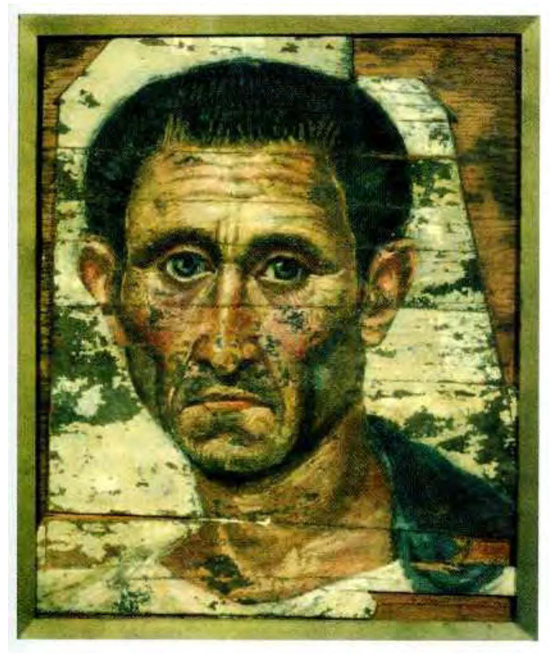
катакомб белили и украшали живописью. Слабые лучи, проходившие через луминарии — отверстия в потолке, и неровный свет горящих факелов вырывали из полутьмы отдельные фигуры, орнаменты... В катакомбной живописи христиане использовали художественный язык и сюжеты античности. В некоторых мотивах нет ничего христианского: это вазы, цветы, плоды, птицы, звери, амуры... Однако, возможно, часто встречающиеся фигуры языческих божеств Амура и Психеи приобрели новый символический смысл. Например, образ Психеи мог истолковываться как изображение христианской души, а чудесный песнопевец Орфей, которому внимали даже животные, стал обозначать Христа.

К античной мифологии первые христиане обратились, желая скрыть своѐ вероисповедание от посторонних глаз. Но, кроме того, их волновала сама возможность изображать священные лица и сюжеты. Прижизненные портреты персонажей христианского пантеона (святых, Иисуса Христа и его учеников — апостолов) встречались крайне редко, и вряд ли кто-нибудь мог похвастаться, что видел истинное портретное изображение Богоматери или Христа. Верующие неизбежно по-разному представляли себе облик тех, к кому возносили свои молитвы. Поэтому их стали изображать иносказательно, символически, чтобы вообще не возникал вопрос о достоверности изображения. Так в катакомбах появились фигуры юноши-пастуха — Доброго Пастыря. Ведь Христос, согласно Евангелию от Иоанна, сказал: «Я есмь пастырь добрый, пастырь добрый полагает жизнь свою за овец». Пальмовая ветвь — атрибут императорских триумфов — означала райское блаженство; голубка с оливковой ветвью стала символом души, якорь остался олицетворением надежды, но уже совершенно новой надежды — на спасение в вечной жизни. Ещѐ более важным был вопрос о назначении изображений. Римляне создавали изваяния своих богов, чтобы поклоняться им; они считали, что бог может вселиться в собственную статую. Христиане уничтожали такие статуи,

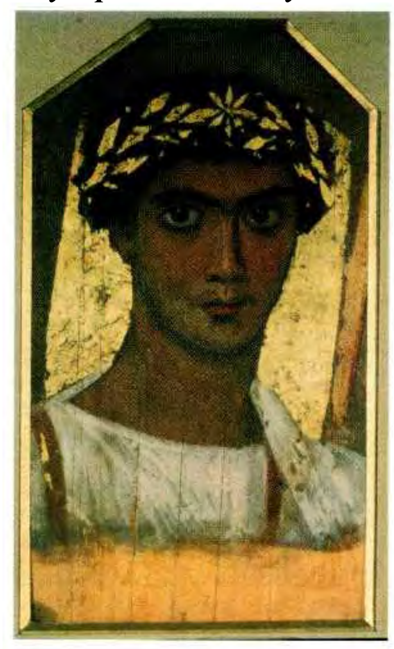
называя их идолами, поскольку считали, что Бога нельзя представить человекоподобным. Он находился на небе, незримо пребывая повсюду. Христос
обещал своим ученикам, что, если двое или трое соберутся во имя Его, Он будет среди них. Изображение Бога должно было только напоминать об оригинале, но не замещать Его. Таким напоминанием для ранних христиан были, например, изображение Богоматери с Младенцем Христом в катакомбах Присциллы в Риме (III в.) или сцены евангельских чудес. Сами молящиеся представали в росписях в виде фигур с воздетыми к небу руками. Их называли *ора'нтами* (от *греч.* «оранс» — «молящийся»).
Византийский церковный писатель IV в. Евсевий Памфил упоминал о целой скульптурной группе, которую установила у ворот своего дома исцелѐнная Христом женщина. Группа состояла из медной статуи коленопреклонѐнной заказчицы и мужской фигуры в хитоне, простиравшей к ней руку. Евсевий выразился по поводу последней весьма осторожно: «Говорили, что эта статуя является образом Иисуса». Христианство отказалось от скульптуры: изваяния Христа и святых слишком ярко напоминали бы статуи языческих божеств, подчѐркивая плотское естество тех, кто сознательно отринул телесное ради духовного. Христиане не принимали античный культ. Они поклонялись страдающему Богу и чтили внутреннюю, душевную красоту, оставляя в стороне красоту телесную.



Добрый пастырь. Фреска. III в. Катакомбы Святой Присциллы. Рим.



Пожилой римлянин. Фаюмский портрет. I в. н. э.
Государственный музей изобразительных искусств, Москва.



Юноша в золотом венке. Фаюмский портрет. II в. н. э.
Государственный музей изобразительных искусств, Москва.

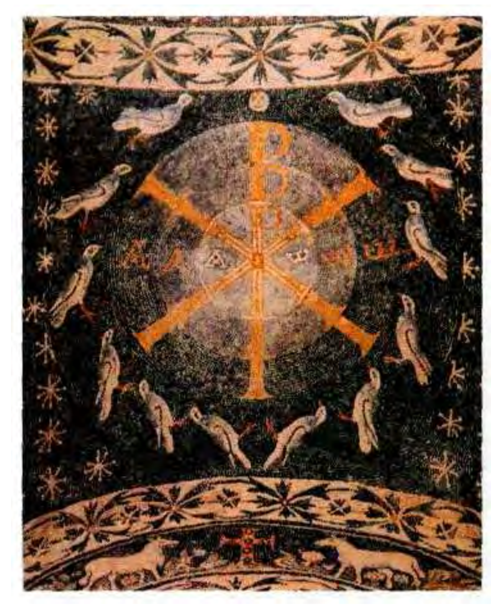
Однако приверженцы нового учения о воплощении Христа не могли отказаться от изображения человеческой фигуры. Необходимо было найти такой способ изображения, который стал бы окончательной победой духа над плотью. И тогда христианство обратилось к надгробному портрету, который существовал в то время и в скульптурной, и в живописной форме. Много таких живописных портретов было обнаружено в египетском оазисе Эль-Фаюм, за что они и получили название фаюмских. Они изображают умерших и потому представляют свои модели как бы находящимися по ту сторону земной жизни. Их лица лишены выражения, взгляд огромных глаз, устремлѐнный мимо зрителя, видит что-то недоступное живым. Плоскость и схематизм форм подчѐркивают отрешѐнность персонажей, которые словно уже истлевают под внешней оболочкой. Эти принципы вполне могли быть использованы и развиты в христианском искусстве.

Конечно, искусство не могло расцвести в период гонений, которые стали особенно жестокими при римском императоре Диоклетиане. В начале IV в. появился эдикт (императорский указ), запрещавший исповедание христианства под угрозой пыток и смерти.

ЭПОХА КОНСТАНТИНА ВЕЛИКОГО И ЮСТИНИАНА I

При дворе соправителя римского императора Диоклетиана находился сын Констанция Хлора, правивший Галлией и Британией: формально для почѐта, фактически как заложник. После смерти Флавия Валерия Константина (наследника Констанция Хлора) отпустили к тяжело больному отцу. Там Константин проявил себя мужественным воином и талантливым полководцем. Войско так полюбило молодого предводителя, что, когда его отец умер, сына провозгласили императором Галлии и Британии. В Риме власть захватил Максенций, стремившийся стать единственным правителем огромной страны. Не уверенный в успехе похода против Максенция, Константин ждал знамения. И вот,

175



Монограмма Христа. Мозаика. V в. Баптистерий в Альбенго. Италия.

по его собственным словам, записанным историком Евсевием, он и его воины увидели в небесах образованный лучами и лежавший на солнце огромный крест с надписью: «Сим победиши» («Этим победишь»). Видение повергло Константина в ужас ведь крест для римлянина был орудием позорной казни. С тяжѐлым сердцем император удалился на покой, но во сне ему явился Христос и велел изобразить виденный крест на боевом знамени. Наутро Константин приказал доставить к нему христианских священников, и те истолковали знамение как предсказание победы. Действительно, после нескольких сражений Максенций нашѐл свою смерть в водах реки Тибр, а Константин триумфально вступил в Рим. Не забыв о помощи христианского Бога, он узаконил христианство как одну из государственных религий.

Вероятно, честолюбивый правитель увидел в новой религии не только орудие политической борьбы, но и возможность укрепить императорскую власть. И тогда он перенѐс столицу с берегов Тибра на побережье Мраморного моря, что могло истолковываться как отречение от языческого наследия и начало новой жизни в лоне христианства.

Константинополь действительно рос непохожим на другие римские города. Их основу составляла любимая римлянами прямоугольная сетка — неприхотливая схема планировки военных лагерей. Константинополь получил центростремительную структуру. Сердцем города стал гигантский

императорский дворец, предусмотрительно помещѐнный в наименее доступной части полуострова. Он выходил на обширную площадь — Августейон, так же как и здание сената; вблизи лежал



Мальчик с осликом.
Мозаика. V в.
Пол Большого дворца.

ВТОРОЙ РИМ

Император Константин велел выстроить множество домов для желающих переселиться в новую столицу. Появились также общественные здания, храмы, театры, пекарни (хлеб в городе был бесплатным), бани, водопроводы, фонтаны и удивительные подземные водохранилища — цистерны, где даже в самую сильную жару веяло прохладой и капли лениво падали со сводов между огромными серыми колоннами. Любой константинопольский ребѐнок мог ходить в школу, а в 425 г. в Константинополе основали университет.

ипподром — центр общественной жизни города. От дворца начиналась широкая главная улица, обрамлѐнная рядами арок, — Меса, в которую как бы втягивался веер боковых улиц. Такая планировка объяснялась природными условиями — треугольной формой полуострова, на котором расположилась столица Константина Великого, и одновременно наглядно выявляла исключительную роль императорской власти и самого императора.

От врагов город защищали мощные стены, которые начали строить при Константине (по преданию, он своим копьѐм разметил их местоположение), а закончили в V в. при императоре Феодосии. Они охватили весь полуостров. Неприятель, наступавший с суши, встречал на пути громадный, заполненный водой ров десятиметровой глубины. За рвом поднималась стена высотой в три человеческих роста, за ней — вторая стена с мощными башнями вдвое выше первой. А дальше вздымалась третья стена, казалось построенная сказочными великанами-циклопами: еѐ толщина доходила до шести-семи метров, а башни достигали высоты современного двенадцатиэтажного дома. Фундаменты уходили в землю так глубоко, что подкопать их было практически невозможно. Подобная стена шла и по берегу моря, что делало столицу недоступной с воды.

Главным въездом служили Золотые ворота — огромный массив каменной кладки; все три их проѐма настолько превосходили рост человека, что казались предназначенными для соперников богов — гигантов греческих мифов. Конечно, они мыслились не как простые ворота, а как подобие триумфальной арки — памятника славы и побед Константинополя.

До сих пор Константинополь поражает грандиозностью своего масштаба, но в нѐм нет ничего напыщенного, чрезмерного: город кажется удивительно живописным. Боковые улочки круто карабкаются в гору, так что крыша одного дома может лежать буквально у ног жителей

СИМВОЛИКА ВИЗАНТИЙСКОГО ХРАМА

В сирийском гимне VI в., освящѐнном созданию храма в Эдессе, автор давал символическое истолкование церковной архитектуры. «Его свод простирается подобно небесам, — писал он, — без колонн, изогнут, и замкнут, и украшен золотой мозаикой, как небесный свод сияющими звѐздами. Его высокий купол сравним с небом небес». Три одинаковых фасада и три окна на западной стене связывались со Святой Троицей, другие окна уподоблялись апостолам, пророкам, мученикам, святым. Пять дверей напоминали о пяти разумных девах из евангельской притчи. «Велики таинства этого храма, — говорилось в гимне. — В нѐм образно представлены высочайшая Троица и милосердие Спасителя».

Первое подробное изложение символики христианского храма применительно к смыслу литургии (главного христианского богослужения) приписывают патриарху Герману Константинопольскому, который пострадал за иконопочитание в 730 г. Патриарх впервые собрал воедино разрозненные толкования церковного здания и его частей, указав, что храм есть земное небо, в котором обитает Бог. Престол в алтаре означал место Гроба Господня и престол, на котором почивает Господь. Апсида соответствовала Вифлеемской пещере, где родился Христос, и пещере, где Он был погребѐн; поэтому ей и придавалась полукруглая форма. Объяснялось также значение алтарной преграды, амвона (возвышения перед алтарѐм), жертвенника и т. п. Кроме того, церковь служила образом распятия Христова, а поэтому представлялось желательным, чтобы в структуре храма был запѐчатлѐн главный символ христианства — крест.

***

Незадолго до падения Византии епископ Фессалоникииский Симеон, как бы подводя итог развитию византийского богословия, создал несколько трудов, в которых содержалось расширенное толкование храма. «Храм, как дом Божий, изображает собою весь мир, — писал Симеон. — Верхние части его — видимое небо, нижние — всѐ то, что находится на земле... Внешние же части — самые низшие части земли по отношению к живущим неразумно и не знающим ничего высшего». Четырѐхугольный престол означал, что учением Христовым питаются все четыре конца земли. «Твѐрдость и благолепие храма означают красоту и благолепие святых, также красоту рая, потому что Божественный храм изображает и рай. И ещѐ красота храма означает, что пришедший к нам (Христос) есть прекрасный Жених, а церковь — прекрасная невеста Его. А в высшем смысле храм Божий — мы сами, и ради нас в нѐм сии веши чувственные, которые изображают нас». Итак, храм в понимании византийского богослова — это всеобъемлющий образ: дом Божий, мир и человек. Поэтому именно храм, продуманный и совершенный, может служить наиболее точным и ѐмким символом культуры Византии.

соседнего; пѐстрая толпа постоянно снуѐт вверх и вниз, разливаясь по центральной улице — Месе, где некогда самые богатые купцы предлагали константинопольской знати тончайшие шелка, сверкающие драгоценности, дорогие благовония Востока. Площади-форумы, украшенные статуями и колоннами, нанизывались на Месу, как медальоны на золотую цепочку.

Константин не стал провозглашать христианство единственной государственной религией, но явно отдавал ему предпочтение перед другими верованиями и даже принял крещение на смертном одре. Теперь христиане могли иметь свои храмы и открыто вести в них богослужение. Однако христианские зодчие ещѐ не умели возводить храмы своей религии, а постройки, посвящѐнные античным богам, плохо подходили для нового культа. Античный храм был вместилищем статуи божества, а не местом для моления. Торжественные процессии обходили его снаружи, архитектура

выполняла роль скульптуры. У христиан же само слово «церковь» («экклесия») означало не здание, а собрание верующих. Храм должен был служить помещением для такого собрания.
От античности христианство унаследовало два типа построек: центрические и базиликальные. *Центрические* здания, восходящие к античным мавзолеям (погребальным сооружениям), были небольшими и служили крещальнями или мартириями, т. с. поминальными храмами над могилами мучеников. В плане они представляли квадрат, круг, восьмиугольник или равноконечный (греческий) крест.
В маленьком итальянском городе Равенна до наших дней сохранились крестообразная в плане церковь и восьмигранный баптистерий-крещальня. Церковь, построенная в первой половине V в., получила название Мавзолея Галлы Плацидии — дочери императора Феодосия Великого. Однако на самом деле Галла похоронена в Риме, а её так называемый мавзолей был
молельней-капеллой, вероятно посвящённой особо чтимому в роду Феодосия мученику Лаврентию. Во всяком случае, его изображение находится прямо напротив входа.
Нижняя часть стен капеллы облицована гладким полированным мрамором. Поверхности купола и арок, закруглённые участки стен под арками (люнеты) покрыты *мозаикой,* т. е. изображениями, выполненными из кубиков разноцветного стекла -смальты. Кубики, имеющие неправильную форму, образуют неровную поверхность. Поэтому свет отражается от неё под разными углами, создавая не равномерный холодный блеск, а волшебное мерцающее сияние, словно трепещущее в полутьме храма. Недаром крупнейший исследователь византийской живописи В. Н. Лазарев писал: «Входя в этот небольшой, скудно освещённый интерьер, сразу ощущаешь себя перенесённым в иной, неземной мир, где всё дышит чудом и где на всём лежит печать необычного и драгоценного».
Действительно, стены церкви кажутся выложенными драгоценными камнями — густо-синими сапфирами, кроваво-красными рубинами, изумрудами цвета весенней травы.



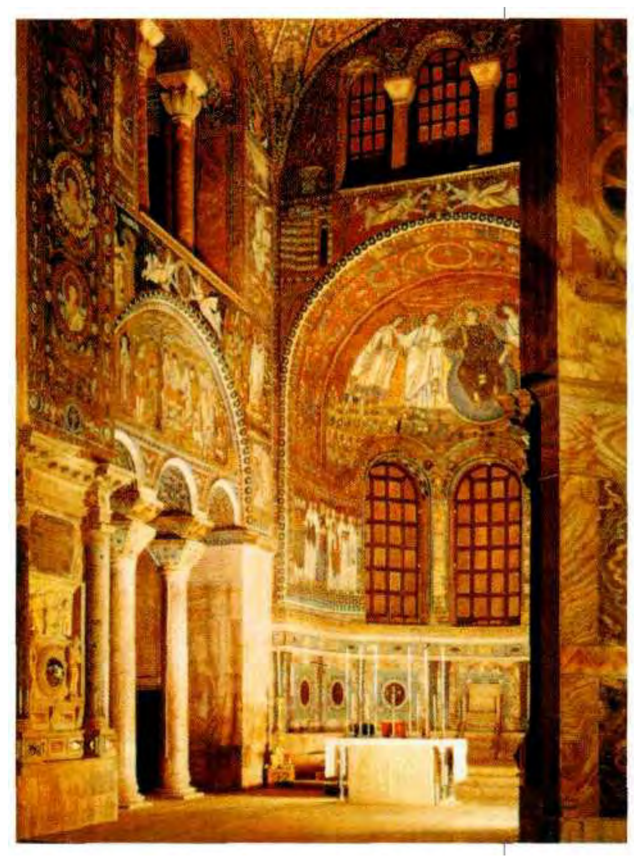
Мозаика свода в Мавзолее Галлы Плацидии. V в.

Золотые звёзды сверкают на тёмном фоне как настоящие светила на вечернем небе, а в куполе осеняет молящихся золотой крест. Вьются по аркам золотые виноградные лозы — символ Христа; они напоминают и о главном таинстве христиан — пресуществлении хлеба и вина в Тело и Кровь Христовы, и о многочисленных евангельских притчах, где говорилось о вине и виноградниках, и о

райском саде: именно там, на небе, отныне виделся предсказанный ещѐ язычником Вергилием золотой век человечества.

Сам Христос в образе Доброго Пастыря взирает вниз со стены над входом. Овцы гуляют вокруг Него по зелѐной траве, и Он ласково прикасается к подошедшей овечке. Однако одет Божественный Пастух в золотую одежду и восседает на пригорке, как император на троне, твѐрдо опираясь на крест. Крест здесь выглядит атрибутом власти наподобие императорского посоха; Христос утверждает его над миром в знак триумфального шествия христианства. Фигура Сына Божьего показана в сильном повороте — *контрапосте:* ноги Его скрещены, рука тянется к голове овцы, но голова обращена в другую сторону, и взгляд устремлѐн вдаль. Живость позы, унаследованная от искусства античности, может быть, вызывалась лишь художественными соображениями, но кажется, будто Христос, пекущийся о своей пастве, видит другие необъятные стада «овец Христовых», жаждущих приобщиться к его учению. Указание на проповедь Христа как источник истины для христиан содержится в изображениях голубей, пьющих из чаши, и оленей у озера.

Поразителен контраст между богатым внутренним убранством и аскетичными, даже бедными наружными формами храма. Только плоские вертикальные выступы — лопатки, соединѐнные столь же плоскими арками (так называемая глухая аркада), едва выступают из скучной поверхности кирпичной стены. Внешняя красота здания, так же как и красота человеческого тела, мало что значила для христианской архитектуры по сравнению с внутренней, духовной красотой. Все усилия византийских мастеров сосредоточились на оформлении интерьеров — как архитектурном, так и живописном.



Церковь Сан-Витале. Интерьер. VI в.
Равенна. Италия.

Ранние византийские храмы можно уподобить раковинам, шершавая оболочка которых таит перламутр и светоносные жемчужины мозаик.

Такое впечатление производит на зрителя и равеннская церковь Сан-Витале (середина VI в.) — восьмигранник с гранѐным выступом алтаря. Плоскость еѐ фасадов нарушают только мощные *контрфорсы* — выступы, укрепляющие стены. Основу конструкции составляют восемь высоких опор, несущих

купол. Опоры соединяются между собой полукруглыми двухэтажными аркадами, так что вокруг центрального пространства образуется венок ажурных криволинейных форм. За аркадами находится галерея, обходящая

центральное подкупольное ядро храма. Из каждой точки здания открываются всѐ новые и новые виды: колонны с кружевными капителями словно плывут в нескончаемом танце, сходятся и расходятся пересекающиеся рѐбра сводов, изгибаются бесчисленные арки... А смальта растворяет стену, уничтожает еѐ материальную грубость, превращая интерьер в подобие небесного мира.

Именно там, за гранью земного бытия, парит на сфере юный Христос, протягивающий мученический венец Святому Виталию. Ангелы и святые по сторонам Христа расположены симметрично: Святой Виталий принимает дар от Господа, Святой Экклесий — строитель первой на этом месте церкви — сам преподносит Христу модель храма, но тем не менее они словно не видят друг друга. Некая незримая пелена обволакивает и разобщает их. Они жили в разное время, никогда не встречались друг с другом, но вместе предстали перед Царѐм Небесным; время разделило их, а вечность объединила.

Ниже, на алтарной стене, показаны две процессии, приносящие дары храму. Одну из них возглавляет император Юстиниан, другую — его супруга Феодора. Бедный иллирийский крестьянин, вознѐсшийся в начале VI в. благодаря удаче и решительности к высотам императорского сапа и явивший в редком сочетании властолюбие и аскетизм, великодушие и коварство, женился на дочери циркового смотрителя, танцовщице и куртизанке. Еѐ, смелую и умную, своекорыстную и мстительную, энергичную и прекрасную, по праву считают самой знаменитой женщиной византийской истории. Подробности биографий императорской четы служили любимой темой пересудов констан-



Император Юстиниан со свитой. Мозаика. Середина VI в. Церковь Сан-Витале. Равенна. Италия.

180



Императрица Феодора со свитой. Мозаика. Середина VI в. Церковь Сан-Витале. Равенна. Италия.

тинопольской черни, в то время как мудрые государственные установления Юстиниана и незаурядный ум Феодоры стали предметом внимания историков. Однако ни намѐка на личные качества изображѐнных нельзя усмотреть в отрешѐнном выражении большеглазых лиц, в застылых позах венценосцев. Мантии скрывают очертания фигур, превращая их в плоские, наложенные на стену силуэты. Всѐ плотское, сиюминутное, недостаточно пристойное для храма словно осталось за его пределами: Юстиниан и Феодора являются зрителям как идеальные образы идеальных правителей, осиянные отблеском Божественной славы. Юстиниан предоставил византийской церкви новые экономические и юридические льготы, даровал ей земли и имущество. По его словам, «источником всех богатств церквей является щедрость императора».

Поэтому в равеннской мозаике императорская чета представлена как дарители (донаторы) — оба супруга держат в руках золотые чаши.

Помимо центрических зданий в Равенне построили две *базилики.* Этот второй тип ранневизантийских храмов также берѐт своѐ начало в античности. Базилики служили общественными постройками и представляли собой прямоугольные в плане здания. Большие базилики внутри делились столбами или колоннами на три продольных прохода-*нефа* (от *греч.* «неус» — «корабль»). Иногда таких нефов-кораблей было пять, реже — семь или девять. Центральная часть в многонефных базиликах обычно делалась высокой и перекрывалась двускатной кровлей; к ней

примыкали более низкие боковые, образуя ступенчатый силуэт. Окна в верхней, возвышающейся части среднего нефа обеспечивали хорошую и


181



Мученицы. Мозаика. VI в.
Церковь Сант-Аполлинаре Нуово. Италия.



Мученики. Мозаика. VI в.
Церковь Сант-Аполлинаре Нуово. Италия.

равномерную освѐщенность внутреннего пространства.

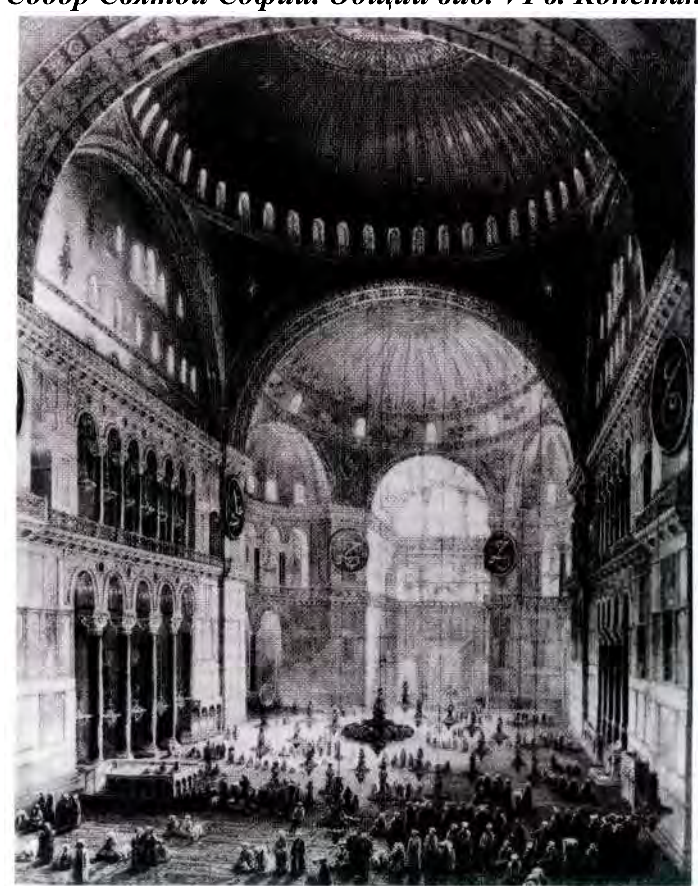
Большой трѐхнефной базиликой был главный собор Равенны, построенный в начале VI в. королѐм остготов Теодорихом. Этот вождь варваров в 493 г. завоевал Италию и сделал Равенну своей столицей. В середине IX в. собор стал называться церковью Сант-Аполлинаре Нуово — Новой церковью Святого Аполлинария. Двадцать четыре колонны, специально доставленные из Константинополя, двумя стройными рядами ограждают центральный неф. Всѐ поле стен над их неклассическими расплющенными капителями занято мозаикой — процессиям и мучеников и мучениц, шествующих на восток. Крупные надписи сообщают их имена: Поликарп, Винсентий, Винсентия, Валерия, Криспина... Однако все девушки похожи как сестры — юные, грациозные, одинаково причѐсанные, одинаково одетые, с одинаковыми венцами в руках. Мученики больше отличаются друг от друга, но вся разница сводится к их возрасту и форме бороды. Художник не видел в них индивидуальности, поскольку сходство их судеб для верующего было несравненно более важным, чем различия: ведь все они стали братьями и сѐстрами во Христе.

Внутреннее пространство центрического храма собирало молящихся в середине, где они пребывали в покое.
В базилике, наоборот, присутствует постоянное движение от входа к алтарю. Торопятся вглубь, сокращаясь в перспективе, тонкие колонны, легко шагают над ними обладатели мученических венцов, а выше тянутся окна, образующие чѐткий метрический ряд. Базилика рассчитана на процессии, торжественные церемониальные шествия, еѐ интерьер ориентирует вошедшего на действие, движение. Это совершенно не отвечало характеру византийского богослужения, во время которого молящиеся не перемещались по храму, а действия священнослужителей происходили преимущественно в его восточной и центральной частях.
Наиболее удачным типом храма для византийского богослужения оказалась укороченная базилика, ориентированная алтарѐм на восток и увенчанная куполом. Этот тип храма был особенно распространѐн в Сирии и владениях Византии в Малой Азии; его выбрали и для самого выдающегося произведения византийского зодчества — Софии в Константинополе. Главный собор столицы империи, сменивший первоначальную базилику, возведѐнную при императоре Константине, строили мастера Анфимий из Тралл и Исидор из Милета.
182

Исидор и Анфимий были не только прекрасными зодчими, но и выдающимися учѐными своего времени. Исидор собрал сохранившиеся работы Архимеда и составил комментарий к сочинению Герона Александрийского о конструкции сводов; Анфимий написал трактат о зажигательных зеркалах. Основная сложность, которую им пришлось преодолеть при строительстве храма Святой Софии, заключалась в грандиозных размерах постройки, заказанной императором Юстинианом. Возвести сооружение почти стометровой длины да ещѐ перекрыть его куполом было почти неразрешимой задачей: ведь чем больше тяжѐлый кирпичный купол, тем больше сила его распора, стремящаяся как бы раздвинуть, развалить несущие купол стены. В отличие от римских зодчих византийцы не имели под рукой сырья для производства бетона — вулканического песка-пуццоланы, который позволял создавать монолитные купола, практически не дающие распора. Чтобы погасить нежелательный эффект, можно было увеличить толщину стен, но в слишком толстой стене невозможно было бы проделать окна.
Шедевром архитектурной мысли Анфимия и Исидора стала гигантская полусфера главного купола Софии Константинопольской. Она поддерживается пространственным «скелетом» хитросплетѐнных многочисленных арок и сводов, несущим основную нагрузку. В направлении с запада на восток распор гасится таким образом: к центральному куполу примыкают с двух сторон два больших полукупола, а к ним в свою очередь - - меньшие полукупола. Сила распора растекается, дробится до тех пор, пока еѐ не принимают на себя специальные колонные пилоны, завершающие опорный «скелет» постройки. Вошедшим в храм казалось, что его огромный купол не имеет реальной опоры, а подвешен на золотой цепи, спущенной с неба. Этот эффект объяснялся тем, что мощные устои скрыты от глаз: они зрительно включены в состав



Собор Святой Софии. Общий вид. VI в. Константинополь (Стамбул).



Собор Святой Софии. Интерьер. Гравюра XIX в. Константинополь (Стамбул).

ПЕРИОД ИКОНОБОРЧЕСТВА

Среди последователей Христа было много жителей Востока, чьи традиции вообще не допускали изображения человека. «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху и что на земле внизу...» — гласила одна из библейских заповедей. Даже независимо от этого сомнительной представлялась возможность изображения Бога, необходимость существования икон и почитания их. Противники иконописания доказывали, что Бог неизобразим, поскольку безмерно превосходит

слабые возможности человеческого восприятия. Если же художник пишет Бога-Сына (Иисуса Христа) в человеческом облике, то он как бы разделяет надвое Его Богочеловеческую сущность, ограничиваясь чисто человеческим телесным изображением. Между тем подобное разделение считалось злейшей ересью (т. е. нарушением важнейших принципов вероисповедания).
В 716 г. императором Византии стал Лев III, прозванный Исавром. Неизвестно, действительно ли он происходил из малообразованного и воинственного народа исавров, обитавшего на берегу Средиземного моря в византийской провинции Исаврия. Очевидно, в этот период жизни у него появилось предубеждение к иконам, сказавшееся позже, когда Лев, прекрасный полководец, сумевший защитить страну от арабов, уверенно почувствовал себя на троне византийских василевсов. По просьбе духовенства Малой Азии Лев III в 730 г. издал эдикт (указ), запрещающий почитать иконы.
История иконоборчества изобилует драматическими событиями. Когда иконоборцы попытались публично уничтожить в Константинополе чтимую икону Христа, они были растерзаны толпой; в ответ начались казни иконопочитателей. Императору пришлось низложить патриарха Германа, не согласного с эдиктом; византийский флот, вставший на сторону иконопочитателей, двинулся на собственную столицу, чтобы низложить императора, но корабли были уничтожены «греческим огнѐм» (особой зажигательной смесью).
Иконоборчество утвердилось во всей империи, за исключением отдельных монастырей, обитатели которых продолжали хранить и писать иконы и иллюстрированные рукописи. Афинянка Ирина, на которой женился очередной император, внук Льва III, была воспитана в любви к священным образам. Оставшись вдовой и став правительницей государства, она вместе с назначенным ею патриархом-иконопочитателем Тарасием в 787 г. созвала новый, VII Вселенский церковный собор. В постановлениях собора напоминалось, что первый образ Христа, согласно традиции, чудесно отпечатался на плате, поднесѐнном им к лицу. Этот нерукотворный образ, по легенде, исцелил от проказы царя города Эдессы Авгаря, т. е. доказал свою чудотворную силу. Значит, сам Христос заповедал создавать священные образы и поклоняться им.
Аля дальнейшего развития византийской живописи очень важным стало утверждение, что через внешний облик запечатлѐнного на иконе можно передать духовную сущность. Поэтому икона Христа изображала не только Его телесную природу, но единство природы Божественной и человеческой. Перед живописцами встала задача найти художественные средства, с помощью которых можно было бы воплотить священную сверхреальность. Наконец в 843 г. иконопочитание было окончательно восстановлено.
нижней и верхней аркады центрального нефа и выглядят просто мраморными стенками, завершающими ряды колонн. Кроме того, окна, находящиеся в основании купола, зрительно отрезают его от нижней части храма. Залитая потоками солнечного света гигантская полусфера, словно парящая в воздухе, заставила писателя VI в. Прокопия Кесарийского сказать: «Всякий... сразу понимает, что не человеческим имуществом или искусством, но Божьим соизволением завершено такое дело».
Главный собор империи не мог остаться без внутреннего украшения — сверкающих мозаик. Но, очевидно, в основном они имели декоративный характер, а в куполе «парил» гигантский мозаичный крест. Почему не захотел Юстиниан поместить в своѐм храме евангельские сцены, шествия мучеников, наконец, портреты — свой и Феодоры? Может быть, это объяснялось сомнением в допустимости изображать человеческое тело? Ведь античные традиции ещѐ сохраняли свою силу, и икона Богоматери с Младенцем, где тела объѐмны почти до осязаемости и чувственно-красивы, в VI в. скорее напоминала бы портрет какой-нибудь знатной красавицы. В то время иконы писались в основном восковыми расплавленными красками в технике *энкаустики* (от *греч.* «энкайо» — «выжигаю»), создававшей блестящую, жирную, реально осязаемую поверхность.
Византийские произведения пластики также выполнены в традициях античности. Серебряные блюда IV—VII вв. с изображениями пляшущих легендарных персонажей Древней Греции — Силена и Менады, Аякса и Одиссея, пастуха с козами и собакой, резвящихся дельфинов и даже языческих богов — настолько напоминают памятники классической древности, что дать верную датировку

можно только по византийскому клейму на серебре. Эти вещи получили в науке название *византийский антик* (от слова «античность»).
Византийские мастера по-прежнему продолжали создавать скульптуру,
184

ИКОНА— СВЯЩЕННЫЙ ОБРАЗ

Мощный центр сопротивления иконоборчеству сложился в Дамаске — арабском городе, где на службе у арабского халифа (правителя) находился знатный и образованный христианин Иоанн-Мансур, впоследствии получивший прозвище Дамаскин. Возражая иконоборцам, он разработал теорию священного образа. По его мнению, можно изображать невидимое и бестелесное, но в символическом или аллегорическом виде. Тем более можно и даже нужно изображать то, что существовало в земной жизни — сцены из Евангелия, из жизни святых, Богоматерь и Христа в том виде, какой они имели на земле. Нельзя писать на иконах только Бога-Отца, поскольку никто из смертных не видел его в человеческом облике. Изображения необходимы: они заменяют книги неграмотным, напоминают о священных событиях и вызывают желание подражать их героям, возвышают человеческий ум к духовному созерцанию, украшают храмы. Иконам надо поклоняться, но поклонение относится не к самой иконе, еѐ дереву и краскам, не к искусству художника, но к «первообразу», т. е. оригиналу иконы. При этом Иоанн Дамаскин решительно заявил, что икона — не картина, а священный предмет. Она содержит в себе Божественную благодать, данную ей ради изображѐнного на ней святого, и поэтому икона способна, не будучи идолом, творить чудеса. Такое чудо, по житию (церковному жизнеописанию) Иоанна Дамаскина, произошло и с ним самим. Халиф Дамаска, заподозрив Иоанна в пособничестве Византии, приказал отсечь ему кисть правой руки. Иоанн, непрестанно молившийся Богоматери, приложил отрубленную кисть на место, и наутро она приросла; напоминанием о казни остался только тонкий красный шрам у запястья. В честь этого исцеления Иоанн заказал художнику икону Богоматери, к которой в знак благодарности прикрепил серебряное изображение исцелѐнной руки. Икона получила название «Богоматерь Троеручица».

теперь ограниченную светской тематикой. Статуя Константина была установлена на одном из константинопольских форумов; огромная статуя, перевезѐнная крестоносцами в итальянский город Барлетто, вероятно, изображала Феодосия Великого. Античная подоснова никогда не исчезала из византийского искусства, хотя в дальнейшем она уже не встречалась в столь чистом виде.

ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА

Византийские иконописцы обнаружили, что уплощение фигур, сведение их к простым по очертаниям силуэтам делает персонажи бестелесными, подобными ангелам. Разумеется, тогда пришлось отказаться и от многопланового пейзажного или архитектурного фона, который превращался в своеобразные знаки архитектурного ландшафта или пейзажа либо же вообще уступал место чистой однотонной плоскости. Покрытие этой плоскости золотом повлекло за собой новый и весьма уместный эффект. Мерцающая позолота создала впечатление нематериальности, погружѐнности фигур в некое мистическое пространство, напоминавшее о сиянии небес горнего мира. Поскольку золото в христианской символике означало Божественный свет, его присутствие в священном изображении не требовало объяснений.

Разлитое по всей живописной поверхности золотое сияние исключало какой бы то ни было другой источник света — на иконах не изображали ни солнца, ни факелов, ни свеч. Точнее, их могли изображать, но от них не исходило свечение, они не влияли на освещение других предметов, представленных на иконе. Поэтому даже та минимальная объѐмность фигур, которую допускала новая живопись, не могла выявляться светотенью. Возникла



Богоматерь
в одежде византийской
императрицы.
Византийская эмаль.
X—XII в.
185

особая техника последовательного наложения друг на друга высветляющихся слоѐв краски, когда самой светлой оказывалась самая выпуклая точка поверхности независимо от места еѐ расположения. Так, например, в лице наиболее светлыми красками изображали кончик носа, виски, надбровные дуги, скулы. Кстати, и сами краски стали другими: на смену навязчиво-материальной энкаустике пришла темпера. Минеральные пигменты, растѐртые на яичном желтке, ровным слоем ложились на загрунтованную доску. Сама доска при этом словно полностью

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ КАНОН

Упорядоченность системы росписей соответствовала высокой степени регламентации церковной жизни, достигнутой в послеиконоборческой Византии. Все *догматы* (установления) и обряды Греко-Восточной Церкви полностью сформировались и были признаны боговдохновенными и неизменяемыми. Отсвет вечности лѐг и на церковное искусство, которое придерживалось определѐнных схем основных композиций — *иконографического канона.*

В основе иконографического канона лежало представление об истинности изображаемого. Если евангельские события были в действительности, их следовало изображать точно так, как они и происходили. Но книги Нового завета (главный источник иконописцев) крайне скупы на описание обстановки той или иной сцены; обычно евангелисты дают лишь перечень действий персонажей, опуская характеристики внешности, одежды, места действия. Поэтому наряду с каноническими текстами образовались и единообразные канонические схемы изображения различных священных сюжетов, ставшие опорой для иконописца. Иконография предписывала, как передавать внешность

различных святых. Например, Святого Иоанна Златоуста полагалось писать русым и короткобородым, а Святой Василий Великий —творец литургии — представал темноволосым мужем с длинной заострѐнной бородой. Благодаря этому фигуры святых были легко узнаваемыми даже на большом расстоянии, когда не было видно сопровождающих надписей.

Канон, безусловно, ограничивал свободу художника: он не мог построить композицию и даже выбрать краски по своему усмотрению. Покрывало Богоматери — мафорий — полагалось писать вишнѐвым (реже лиловым или синим), а одеяние — синим; у Христа, наоборот, синим был гиматий (плащ), а вишнѐвым — хитон (рубаха). Однако жѐсткие рамки, которые предписывала иконография, заставляли мастеров совершенствоваться внутри этих рамок: изменять оттенки цвета, детали композиций, ритмическое решение сцен. Поэтому канонические требования вошли в систему художественных средств византийского искусства, благодаря которым оно достигло такой отточенности и совершенства.

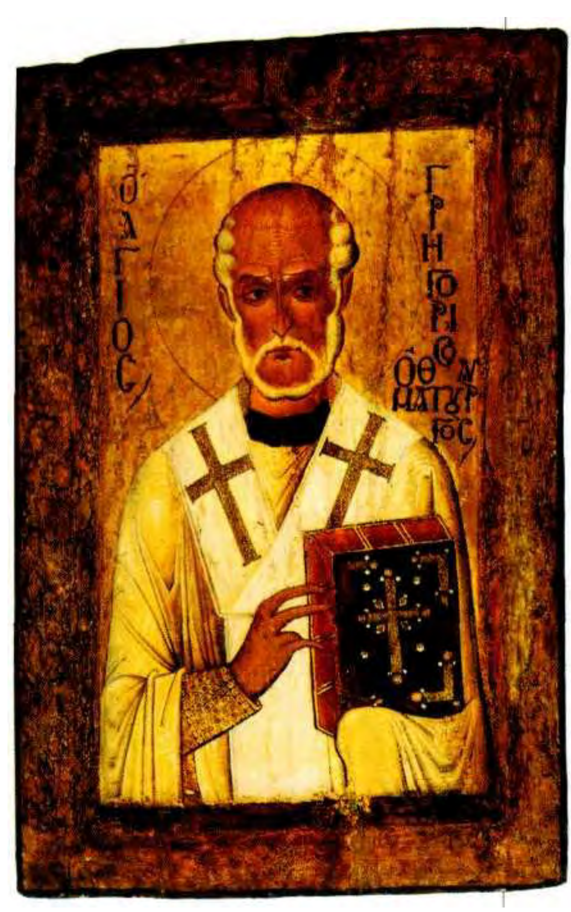
исчезала: для зрителя существовал лишь ускользающе тонкий слой живописного пространства, в котором не столько изображались, сколько являлись священные персонажи.

Произошли изменения и в отношениях этих персонажей друг с другом и со зрителем. Зрителя сменил молящийся, который не созерцал произведение живописи, а предстоял перед своим Небесным Заступником. Изображение было направлено на человека, стоящего перед иконой, что повлияло на смену перспективных систем. Античная перспектива — разновидность линейной, или прямой, когда линии сходятся как бы позади полотна, в художественном пространстве, которое создавалось иллюзией «глубины» изображѐнного. Византийские художники пользовались обратным приѐмом: линии сходились не за плоскостью иконы, а перед ней — в глазу у зрителя, в его реальном мире. Изображение представлялось словно опрокинутым, нацеленным на смотрящего, зритель включался в систему живописного произведения, а не заглядывал в него, как случайный прохожий в чужое окно.

Помимо «эффекта включения» обратная перспектива способствовала и уплощению трѐхмерных предметов — они будто распластывались по поверхности расписанной стены или иконной доски. Формы становились стилизованными, освобождѐнными от всего лишнего. Художник писал не сам предмет, а как бы идею предмета, при этом мастер всегда жертвовал видимостью ради существа изображаемого. У пятиглавого храма, например, все пять куполов выстраивались в одну линию, хотя в реальности две главы оказались бы заслонѐнными. Точно так же у стола обязательно должно было быть четыре ножки, несмотря на то что при фронтальном положении задние ножки полностью скрылись бы за передними. Изображѐнное на иконе открывается человеку во всей своей полноте — таким, каким оно доступно Божественному оку.

ЦВЕТА ВИЗАНТИЙСКОЙ ИКОНОПИСИ

В отношении цвета иконописец довольствовался основной идеей: отказывался от полутонов, цветовых переходов, отражений одного цвета в другом. Плоскости закрашивались локально: красный плащ писался исключительно киноварью (так называлась краска, включавшая все оттенки красного цвета), жѐлтая горка — жѐлтой охрой. При этом основные цвета имели символическое значение, изложенное в трактате VI в. «О небесной иерархии». В нѐм сообщалось, что «белый цвет изображает светлость, красный — пламенность, жѐлтый — златовидность, зелѐный — юность и бодрость; словом, в каждом виде символических образов ты найдѐшь таинственное изъяснение». Белый и красный цвета занимали исключительное положение по сравнению с другими, поскольку белый означал также чистоту Христа и сияние Его Божественной славы, а красный был знаком императорского сана, цветом багряницы, в которую облекли Христа при поругании, и крови мучеников и Христа.



Святой Григорий. XII в. Икона.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Свои особенности имеет и передача времени в иконе. Святой, предстоящий молящемуся, вообще находится вне времени, в ином мире. Но сюжеты его земной жизни, конечно, разворачиваются и во времени, и в пространстве: в житийных иконах показано рождение будущего святого, его крещение, обучение, иногда путешествия, иногда страдания, чудеса, погребение и перенесение мощей... Формой объединения временного и вечного стала житийная икона с клеймами — небольшими картинками, образующими раму вокруг крупной фигуры святого. Однако даже «земные» пространство и время в иконе достаточно условны: в сцене казни, например, может быть изображѐн палач, который поднял меч над склонившим голову мучеником, и рядом — отрубленная и лежащая на земле голова. Более
важные персонажи нередко оказываются крупнее остальных или несколько раз повторяются в пределах одного изображения.

Благодаря этой системе условностей возник язык византийской живописи, хорошо понятный всем верующим. Такие иконы уже не вызывали упрѐков в язычестве и идолопоклонстве. Годы иконоборчества не прошли даром: они способствовали напряжѐнным размышлениям о сути священного образа и формах церковной живописи, а в конечном итоге — о создании нового типа искусства.

Вскоре после восстановления иконопочитания сложилась и такая же стройная система росписи храма. Купол отводился для изображения Христа Пантократора, или Вседержителя, — Владыки мира. Над молящимися возносился уже не юный Христос или Скромный Пастырь, а

Царь Вселенной н окружении ангельских сил. По словам патриарха Фотия, «полный заботы о людях, Он взирает на землю и обдумывает распорядок и образ правления». Нетрудно заметить, что Христос здесь изображѐн в образе императора — мудрого Правителя и Властелина. Христианство к тому времени прочно утвердилось как имперская религия и продолжало победное шествие за пределы Византии. Поэтому Христос мыслился в первую очередь Триумфатором, Главой торжествующей Церкви.

В апсиде — выступе алтарной части храма — чаще всего находи-
лось изображение Богоматери Оранты, представленной в позе моления с воздетыми руками. Поднятые руки воспринимались как жест покровительства и защиты, как обращение к Богу за милостью для людей. Ниже Богоматери стояли библейские патриархи и пророки, апостолы и мученики; их изображали также на столбах и стенах. Большая часть стен и сводов была занята евангельскими сценами. Смысл такого грандиозного ансамбля заключался в том, чтобы показать единство Церкви небесной, воплощѐнной в образе Христа, с Церковью земной в лице Богоматери и со всеми членами цер-

КАНОНЫ ВИЗАНТИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Византийская архитектура не обладала такой степенью смысловой насыщенности, как живопись. Однако она не могла оставаться безразличной к происходившему внутри храма богослужебному действу. Согласно Апостольским Постановлениям, храм должен был быть продолговатым, как корабль, обращенным на восток (в сторону Иерусалима, где ожидалось Второе пришествие Христа) и иметь в восточной части помещение для алтаря. В алтаре размещался престол — возвышение, на котором происходило пресуществление Святых Даров (превращение хлеба и вина в Тело и Кровь Христовы). Считалось, что храмы лучше всего ставить на открытых и высоких местах: слово «алтарь» происходит от латинского сочетания «alta ara» — «высокий жертвенник». Позднее с северной стороны от алтаря стали устраивать жертвенник, также с престолом, но меньшего размера. Там готовили хлеб и вино для таинства пресуществления (евхаристии). Помещение с южной стороны — дьяконник — служило для хранения богослужебных сосудов и одежд.

Очевидно, с IV столетия восточную часть храма стали отделять невысокой стенкой или колоннадой; проѐмы между колоннами и входной проѐм занавешивались кусками ткани. В житии Святого Василия Великого устройство первой алтарной преграды приписывается Василию. По словам жития, он имел от Бога особую благодать: во время его служения Святой Дух входил в висящего над престолом золочѐного голубя, крылья которого начинали трепетать. Однажды Василий, как обычно, совершал службу, но голубь оставался недвижим. Святой оглянулся и увидел, что прислуживавший ему дьякон отвлѐкся от богослужения и смотрит на молодую прихожанку. С тех пор Василий повелел оградить клириков от соблазнов.

Преграда возникла, чтобы отделять священнослужителей, когда они окончательно выделились в особую социальную группу, от мирян. Кроме того, алтарная преграда придавала евхаристическому действу особую торжественность, окутывая происходившее покровом тайны. Отделѐнная алтарная часть оказалась противопоставленной остальному пространству церкви и приобрела символическое значение рая.


Алтарная преграда в византийском храме.
188

ковной общины через образы святых и мучеников — земных людей, удостоенных рая.

Долгие архитектурные поиски, направленные на то, чтобы найти наилучшее соответствие функциональным и символическим требованиям, предъявляемым к православному храму, завершились, наконец, идеальным решением. Новый тип храмового здания стал прекрасным образцом как для Византийской империи, так и для всего Восточнохристианского мира.

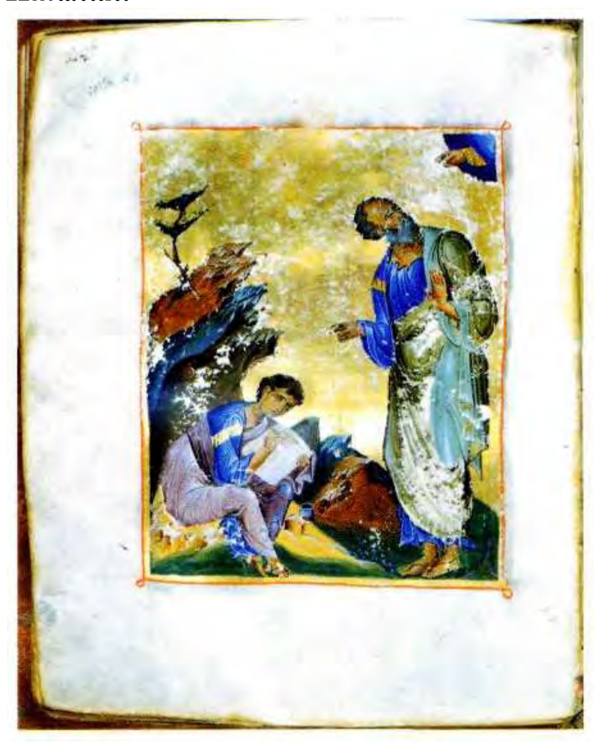
Основу этого типа, который получил распространение начиная с IX столетия, составлял подкупольный квадрат, образованный четырьмя столбами. Со столбов на стены перекидывались арки, несущие полуцилиндрические своды (они выглядят как половина разрезанного вдоль цилиндра). Столбы делили здание на три продольных прохода-нефа. Центральный неф был заметно шире боковых, его пересекал широкий поперечный неф, так что на плане чѐтко выделялся крест, вписанный в общий прямоугольный план постройки. В центре креста находился купол, поэтому вся система получила название *крестово-купольной.*

«МАКЕДОНСКИЙ РЕНЕССАНС»
(867—1057 гг.)

Важнейшее отличие константинопольского искусства от большинства
провинциальных школ заключалось в том, что, обращаясь к собственным истокам, провинции быстро утрачивали достигнутый уровень, их художественный язык становился более примитивным, а Константинополь, наоборот, возрождал традиции неувядающей античности. Неоднократно столичные мастера оглядывались в прошлое, и каждый раз за этим следовал небывалый расцвет искусства, называемый историками очередным ренессансом. Однако в отличие от итальянского Ренессанса (см. раздел



Святые Василии Великий и Иоанн Златоуст. Мозаика. XII в. Палатинская капелла, Палермо. Италия.



Миниатюра в византийском рукописном Евангелии. X в. Государственный Исторический музей, Москва.

«Итальянское Возрождение») основа византийского искусства оставалась средневековой, поэтому всплески возврата к античности носят местные названия (их принято писать в кавычках). Таким всплеском в X— XI вв. стал так называемый «македонский ренессанс».
Вряд ли в искусстве был сведущ македонский крестьянин Василий. За необыкновенную физическую силу и умение укрощать лошадей его приблизил к себе, а потом и сделал своим соправителем император Михаил III. Михаилу это не принесло счастья. Заговорщики зарезали его в собственной спальне, чтобы освободить трон для Василия. Новому императору удалось не только укрепиться на троне, но и основать Македонскую династию, правившую Византией в течение почти двухсот лет (867-1056 гг.).
Ещѐ недавно кончилось иконоборчество, прервавшее развитие художественной традиции. В центре империи более ста лет создавались только светские или орнаментальные произведения. Сюжетная живопись при иконоборцах существовала, но развивалась буквально в подполье — в пещерных монастырях Каппадокии. Она и выглядит уродливым, хотя по-своему выразительным растением, выросшим без воздуха и света. Неуклюжие большеголовые коренастые фигуры, крепко стоящие на коротких ногах, представляли совсем другое искусство, чем то, к которому привыкли столичные аристократы.
После восстановления иконопочитания именно такая живопись могла бы заполнить образовавшуюся нишу и долгие годы проходить путь к совершенству. В действительности одна из первых мозаик, воссозданная в Софии Константинопольской, — Богоматерь с Младенцем Христом и двумя ангелами — исполнена непозабытой прелести античного искусства. Патриарх Фотий писал о ней: «Так живо написаны красками уста Еѐ; они сжаты и умолкли, как от неизрекаемой тайны, однако пет в них и неподвижного молчания. Видимо, искусство живописца вдохновлено было свыше: так верно подражает оно природе». Надпись над мозаикой гласила: «Изображения, которые обманщики здесь низвергли, благочестивые правители восстановили». Вероятно, это восстановление былого великолепия было понято и как возврат к былому стилю. В послеиконоборческий период неиссякаемый источник античности оживил начавшее увядать древо византийской живописи.
В то время в Константинополе изготовляли копии с рукописей античной поры. Одна из них, иллюстрирующая библейскую историю полководца Иисуса Навина, даже имеет форму свитка, а не книги-кодекса, хотя свитки вышли из упо-



Иисус Навин и два соглядатая. Свиток Иисуса Навина. X в.

требления ещѐ в IV в. Сохранился в основном рисунок, а краски частично осыпались, по это нисколько не умаляет художественных достоинств рукописи. Длинная лента пергамента покрыта непринуждѐнно разбросанными фигурами и группами фигур: воины в античных доспехах выступают

в поход, сражаются, присутствуют при жертвоприношении... Вся поверхность листа иллюзорно превращена в пространство — среду действия персонажей: слегка намечены холмы, деревья, здания; использование прямой перспективы с уменьшенными фигурами на заднем плане воскрешает приѐмы античной живописи. Предположительно, свиток Иисуса Навина был изготовлен в книгописной мастерской императора Константина VII Багрянородного — страстного любителя книг.
Миниатюры Парижской Псалтири (конец IX — начало X в.), очевидно, также скопированы с александрийской рукописи IV в. Каждая миниатюра задумана как самостоятельная картина: находится на отдельном листе и окружена орнаментальной рамкой. На первый взгляд миниатюры изображают античные сюжеты: Орфея, играющего на лире, философа в обществе девушки и ребѐнка... Однако в действительности на первой миниатюре изображѐн царь Давид, а на второй — молящийся в одиночестве пророк Исайя. Прекрасная девушка с покрывалом на голове и опущенным факелом, которая стоит за спиной Исайи, — это олицетворение ночи (поэтому и лицо еѐ, и одежды имеют голубовато-серый цвет), а маленький ребѐнок символизирует Эроса — утреннюю зарю. Пророк просто молится в тот безлюдный утренний час, когда заря ещѐ не до конца прогнала с небосвода тьму ночи.
Чувственной прелестью античности дышат и художественные формы памятника. Царь Давид в светлом коротком одеянии, обнажающем ноги, с лирой на коленях сидит в естественной и свободной позе, полуотвернувшись от зрителя; столь же непринуждѐнно облокотилась на его



Архангел Михаил. Миниатюра. Рукопись. XI в.
Национальная библиотека, Париж.



Заставка в рукописном византийском Евангелии. XII в. Государственный Исторический музей, Москва.

191

плечо сидящая рядом девушка. Под одеянием — пеплосом, открывающим руки и часть груди красавицы, ощущаются почти скульптурные формы совершенного тела; возле фигуры надпись: «Мелодия». Миниатюрист не мог передать звуки, издаваемые лирой псалмопевца, но таким образом дал зрителю понять, что они прекрасны. Вокруг Давида бродят овцы, козы, здесь же сидит собака, придавая миниатюре вид натурной зарисовки. А в глубине видны загородная патрицианская вилла и декоративная колонна, увенчанная вазой.

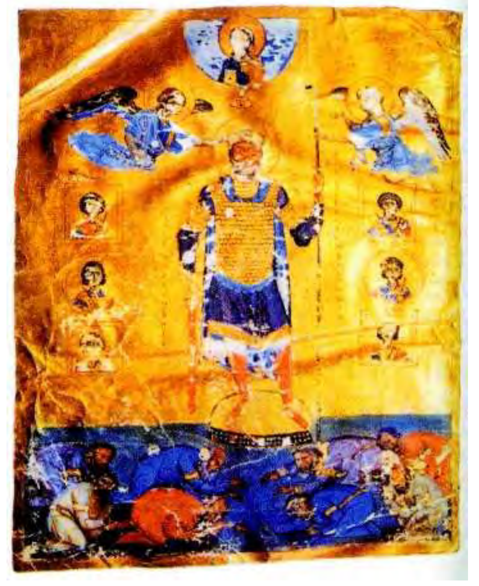
«Македонское возрождение» проявилось и в прикладном искусстве. В императорских мастерских изготовляли ларцы для драгоценностей и благовоний, украшенные пластинами слоновой кости. Византийские прелестницы, причёсываясь и наря-



Заставка в византийской рукописной книге. XIII в. Государственный Исторический музей, Москва.



Заставка в византийской рукописной книге. XI в. Государственный Исторический музей, Москва.



Василий II Болгаробойца. Миниатюра. Псалтирь. XI—XII вв.

жаясь, любовались мифологическими героями и даже богами, вырезанными на стенках и крышке ларцов. Зевс в облике быка похищал Европу, Беллерофонт поил из источника крылатого Пегаса, водили хороводы кентавры... Трудно сказать, как молодая христианка должна была воспринимать,

например, изображение триумфа Диониса, ведь дионисийские игры и таинства давно были сурово осуждены Церковью за кощунственность и непристойность. Но, очевидно, в сознании образованного знатного человека греческие мифы оставались лишь культурным символом, а не живой религией, противостоящей христианству.

В архитектуре в это время был создан один из наиболее изысканных образцов крестово-купольного храма, получивший название храма «на четырѐх колонках». Его примером может служить северная церковь константинопольского монастыря, построенного сановником Константином Липса (908 г.), вероятно посвященная Богоматери. Величественность Софии сменилась в ней хрупкой миниатюрностью, создающей иной, но не менее совершенный архитектурный образ. Подкупольные арки опираются на довольно тонкие, отдельно стоящие колонны. Пространство свободно обтекает их, словно изливаясь из купола и заполняя собой всѐ здание. Более того, кажется, будто здание и есть пространство: стены, прорезанные гигантскими окнами, элементы внутренней конструкции, тонкие и лѐгкие, не столько формируют или расчленяют пространственный объѐм, сколько деликатно обозначают его границы. Пожалуй, ни в какой другой архитектуре зодчим не удалось добиться такого полного отражения в материи духовного начала. Может быть, даже сама София Константинопольская уступает в этом отношении храмам «на четырѐх колонках»: в интерьере Софии масса просто скрыта, а в церкви монастыря Липса она преображена.

Материальная оболочка трансформируется, растворяется благодаря обилию света, проникающего через широкие проѐмы в стенах и окнах в куполе. Солнечные лучи играют на степах, освещая удивительную по тонкости исполнения мраморную резьбу: пальметты *(франц.* palmett; украшения в виде пальмового листа), кресты, кружево капителей... Благодаря ей внутреннее пространство храма напоминает драгоценный балдахин, вознесѐнный над молящимися, а точнее над амвоном — небольшим возвышением в центре здания храма. Амвон, символизирующий собой горы, с которых проповедовал Христос, находился прямо под главным куполом. Он имел важное значение при богослужении: с него произносили проповеди, читали Евангелие, пели псалмы. Большой амвон в Софии Константинопольской был окружѐн восемью колоннами, несущими крышу — киворий; по размеру он, пожалуй, был сопоставим со всей церковью монастыря Липса.

Миниатюрность форм монастырского храма отражает не только аристократическую любовь византийцев к ювелирным предметам. Сама Византийская империя в этот период сжалась под ударами воинственных соседей, из огромной державы превратившись в государство средних размеров. Строительство больших храмов уже требовало чрезмерного напряжения сил. Однако став рядовой по величине, Византия отнюдь не стала заурядной: наоборот, отпадение провинций, всегда склонных к архаичным формам, способствовало кристаллизации величайшего искусства.

Конечно, в Македонский период речь не шла о настоящем возрождении античности: духовное искусство христианства должно было утверждать свои идеалы. Разновременные мозаики Софии Константи-



Серебряное блюдо с Силеном и Менадой. VII в.
193

нопольской, создававшиеся с конца IX до середины XII в., наглядно показывают процесс изживания античной чувственности. По сравнению с мозаикой Богоматери в апсиде другая мозаика, над входом в храм, кажется более плоскостной и грубоватой. Она изображает императора Льва VI, преклонившего колени перед восседающим на престоле Иисусом Христом. Поскольку Лев VI правил с 886 по 912 г., его портрет мог появиться здесь только в это время. Фигура Христа представлена строго в фас, императора — в профиль (только его лицо слегка повѐрнуто к зрителю). Мелкие и запутанные складки одеяний Христа делают его фигуру бесплотной; плоской выглядит и одежда императора, старательно расчерченная геометрическим орнаментом. В свободном расположении кубиков мозаики тем не менее уже чувствуется тенденция к упорядочению мозаичных рядов. Лицо Льва, прозванного Мудрым за любовь к богословию и сочинению стихов, решено схематично: длинный широкий нос, большие глаза с опущенными внешними концами, тѐмные полосы бровей и совершенно геометрическая ушная раковина гораздо меньше похожи на портрет реального лица, чем более ранние изображения апостолов и Отцев Церкви.

А портрет его преемника Александра, помещѐнный на столбе северной галереи, выглядит совсем двухмерным. Его фигура исчезла под ломкими складками лора — расшитого драгоценными камнями плата материи, дополняющего торжественное императорское облачение. Исследователи считают, что на мозаике изображено конкретное событие — участие императора в ежегодной пасхальной процессии. Поэтому Александр, как полагалось в этот день, держит в левой руке державу, а в правой — шѐлковый платок, наполненный землѐй. Платок означал, что император тоже смертен и отойдѐт в прах; так было показано смирение императора перед Господом. Однако позой и обликом Александр совсем не отличается от святых: император выглядит отошедшим за грань земного бытия, тем более что голову его венчает нимб.

Интерес мастеров к орнаментам стал своеобразной визитной карточкой Македонской эпохи и последующего времени Комни'нов в изобразительном искусстве. Это сильно сказывается в мозаике южной гале-



Император Лев VI перед Христом. Мозаика. IX в. Собор Снятой Софии в Константинополе (Стамбул).

*Нимб —светящийся круг над головой или за головой святого; символ святости или божественности.

Император Константин Мономах и императрица Зоя перед Христом. Мозаика. Середина XI в. Собор Святой Софии в Константинополе (Стамбул).

реи, на которой император Константин IX Мономах, правивший с 1042 по 1054 г., и его жена Зоя изображены по сторонам восседающего на троне Христа. Зоя была дочерью Константина VIII, не имевшего сыновей; на нѐм Македонская династия должна была прерваться. Перед смертью он решил срочно выдать среднюю дочь, пятидесятилетнюю Зою, за подходящего преемника — знатного и образованного Романа Аргира. Через несколько лет Зоя, недовольная пренебрежением мужа, велела утопить его в бане и вышла замуж за молодого и красивого сына пафлагонского менялы. Он и заказал мозаичистам два портрета — свой и супруги. Но оказалось, что новый император страдал эпилепсией, сведшей его в могилу. Следующий претендент на престол постриг Зою в монахини, сослал на

Принцевы острова и приказал уничтожить еѐ портрет в храме Святой Софии. Однако народ потребовал возвращения «матушки императрицы». В шестьдесят четыре года Зоя вышла замуж в очередной раз. Еѐ мужем стал богатый константинопольский аристократ Константин Мономах. Вот тогда-то Зоя и приказала переделать портреты: еѐ изображение было восстановлено, а место прежнего супруга занял новый.

Ни властолюбие Константина, ни жестокость Зои, ни даже еѐ почтенный возраст (императрице было в то время шестьдесят четыре года) не наложили отпечаток на сглаженные, почти кукольные лица. Императорский сан давно отделился от личности его носителя: одежды, соответствующие сану, стали гораздо важнее, чем черты лица. Поэтому брови и складка между ними, округлость щѐк,

ямочка на подбородке правителя превращаются в своеобразный орнамент, прокладываются чѐткими линиями. Символ здесь окончательно восторжествовал над реальностью.

ЭПОХА КОМНИНОВ
(1057—1204 гг.)

Через некоторое время после смерти Константина престол занял выходец из Малой Азии талантливый полководец Исаак Комни'н. И хотя в результате политических интриг ему пришлось отказаться от власти и постричься в монахи, в 1081 г. в Византии утвердилась династия Комнинов. Им удалось объединить расколотое противоречиями византийское общество, дать отпор внешним врагам и обеспечить экономическое благосостояние империи. И в южной галерее, недалеко от портретов Константина и Зои, в 1118— 1122 гг. появились изображения Иоанна II Комнина с женой, венгерской принцессой Ириной, и их сына Алексея. Венценосцы застыли в напряжѐнных позах по сторонам от Богоматери с Младенцем. Фигуры полностью превратились в плоские, покрытые геометрическим орнаментом силуэты, словно наклеенные на золотой фон; лица выложены из мелких, хорошо подогнанных друг к другу кубиков смальты, также образующих геометрические узоры. Румянец на щеках императрицы в таком исполнении скорее напоми-



Император Алексей Комнин. Мозаика. XII в. Собор Святой Софии в Константинополе (Стамбул).



Император Иоанн II Комнин
и императрица Ирина перед Богоматерью с Младенцем. Мозаика. XII в. Собор Святой Софии в Константинополе (Стамбул).

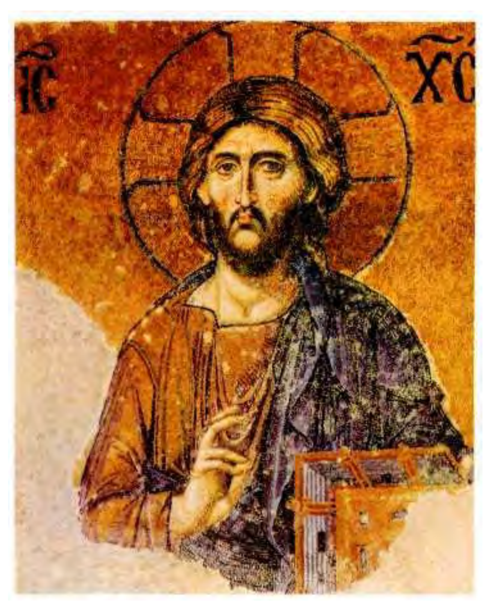
нает татуировку, а высветления на лице её сына — старые, побелевшие от времени шрамы. Человеческая плоть исчезает за игрой орнаментальных форм, из тела уходит материя, но и дух ещё не вселяется в оставшуюся оболочку.

Однако в лице Богоматери и личике Младенца Христа, пожалуй, уже можно заметить предчувствие той экстатической духовности, которая стала отличительным признаком именно комниновского периода. Искусство Македонской династии, изысканно-нарядное, почти классически-спокойное, стремилось к гармонии. Но гармония несовместима с переживаниями, эмоциями, порывами чувств,

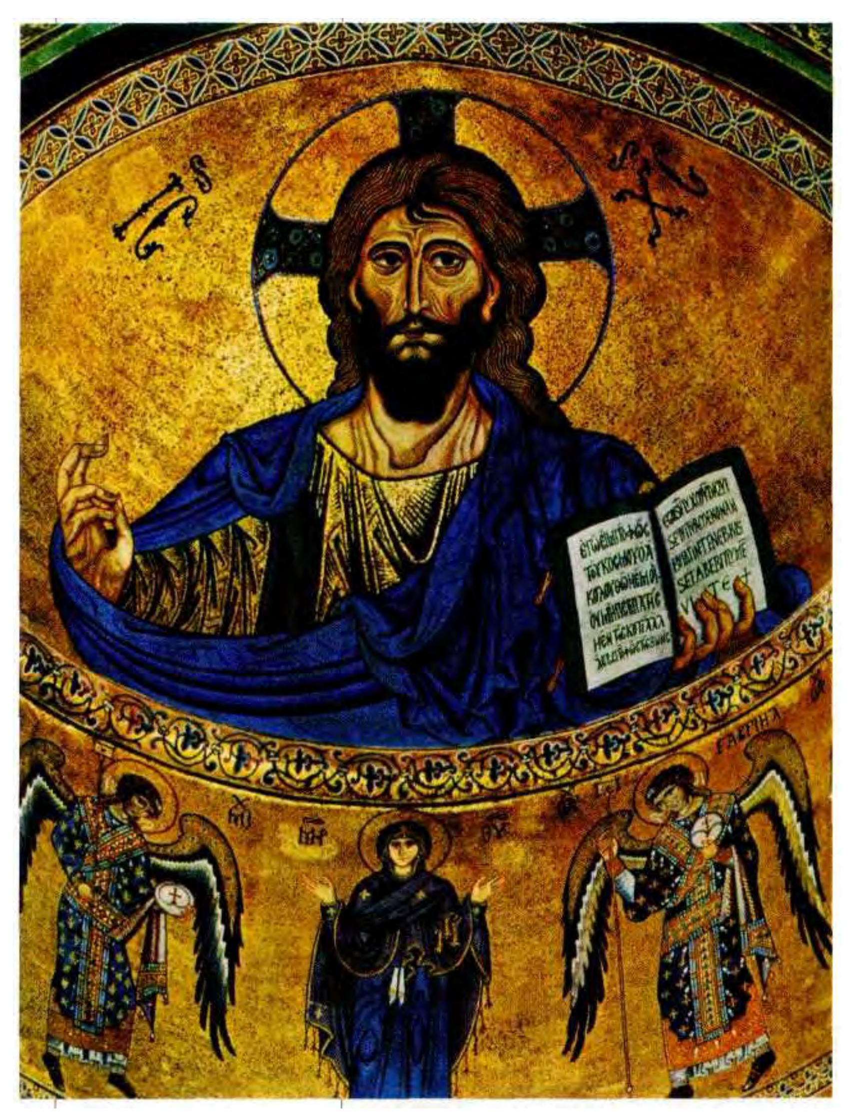
которые стали волновать художников XII в. Им хотелось передать средствами живописи и грусть, и задумчивость, и скорбь. Поэтому цветовая гамма утратила былую яркость, появились контрасты тѐмных и светлых тонов, изменился идеал красоты, другими стали лики. Столь же высокие чувства одухотворяют одно из лучших произведений византийской мозаики — деисус на южной галерее Софии (вторая четверть XII в.). Греческое слово «деисис» означает «моление»: в центре изображѐн Христос, а к нему склоняются в молитвенных позах Богоматерь и Иоанн Предтеча. Лик Христа так же аккуратно набран из некрупной смальты, как и лицо Иоанна Комнина, но кубики уже не образуют орнамент. Мастер смело сочетал белую смальту с красной, розовую — с зелѐной, добившись оптического смешения цветов: вместо разноцветных квадратов зритель видит светлокожее, нежно-румяное лицо с тонкими зеленоватыми тенями, как будто не выложенное из отдельных кусочков, а написанное полупрозрачными светящимися чудесными красками. Художник догадался также обвести красной линией контур носа Богоматери и верхние границы Еѐ век. Благодаря пламенеющей смальте кажется, что под кожей Марии течѐт настоящая кровь, окрасившая Еѐ щѐки ярким румянцем. При



Богоматерь с Младенцем.
Мозаика. IX в.
Собор Снятой Софии в Константинополе (Стамбул).



Христос. Мозаика. XII в.
Собор Святой Софии в Константинополе (Стамбул).



Христос Вседержитель. Мозаика. XII в.
Собор в Чефалу'. Остров Сицилия.

этом тип лица Богоматери далѐк от классического, он соответствует восточному идеалу, с его большими глазами и изогнутыми очертаниями изящного носа. Именно сочетание восточной духовности с античной гармонией породило столь пленительный образ возвышенной и одухотворѐнной красоты.

А в образе Иоанна Предтечи явственно видны черты, которые искусствоведы называют линейной стилизацией. Лик аскета-пустынника покрыт глубокими морщинами, которые, прихотливо извиваясь, образуют графический узор, самодостаточный в своей орнаментальной красоте. Такая манера особенно пришлась по душе мастерам провинции, где античные традиции чувствовались слабее и человеческое тело воспринималось не как уникальное творение природы (или Бога), а как одна из составляющих мироздания, подчиняющаяся общим законам.

Отвечает новым веяниям и декоративное искусство. Любимым его видом становятся перегородчатые эмали, изобретѐнные ещѐ в VIII в. и достигшие расцвета в XI—XII вв. По внешнему виду эмаль напоминает

БОГОМАТЕРЬ ВЛАДИМИРСКАЯ

Одним из лучших образцов константинопольской церковной живописи начала XII в. была Богоматерь с Младенцем Христом. Эту икону привезли на корабле из Константинополя, и уже на Руси она получила название Владимирской. Ныне хранится в Государственной Третьяковской галерее.

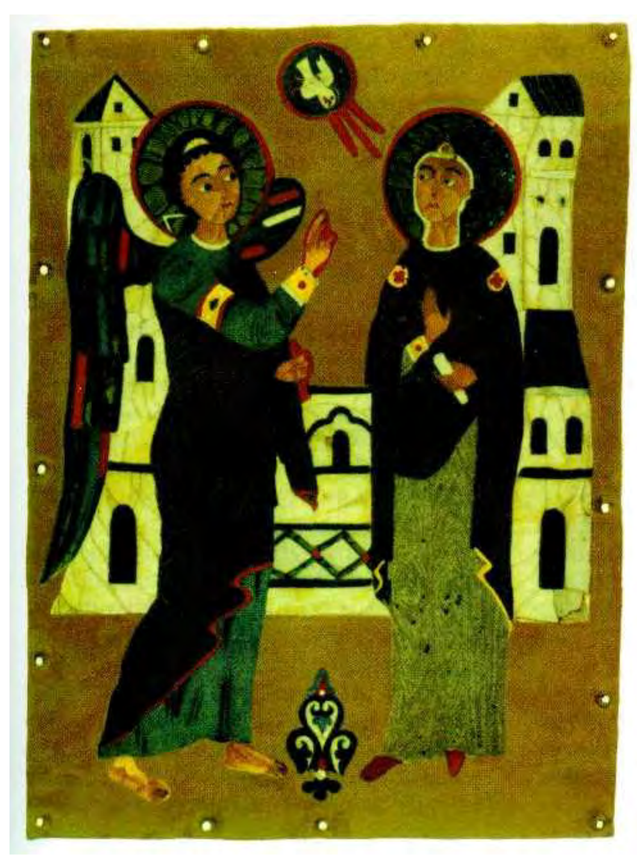
От первоначальной живописи после неоднократных реставраций сохранились лишь лики Богоматери и Христа. Богоматерь изображена в иконографическом типе Умиления, когда Младенец своей щекой прижимается в щеке Матери. Изумительное по своей одухотворѐнности лицо Богоматери, проникающий в душу взгляд печальных глаз ставят это произведение неизвестного византийского мастера в один ряд с лучшими творениями средневековой живописи. Тонкий, слегка изогнутый нос, маленькие бесплотные губы, большие удлинѐнные глаза, несмотря на условность изображения, замечательно передают глубину переживаний Богоматери, предчувствующей судьбу Сына. Порывисто, будто ища зашиты, прижимается к Марии Младенец Христос. Живописное, мягкое письмо передаѐт рельеф ликов, сообщая им особое духовное благородство. Образ Богоматери с Младенцем Христом впоследствии получил особое распространение на Руси.

198

мозаику: она также делается из стекловидной массы, но не отлитой в виде кубиков, а расплавленной прямо на поверхности изделия. Чтобы эмали разного цвета не смешивались, по контурам рисунка припаивали тонкие золотые перегородки. В каждую из образовавшихся ячеек засыпали порошок нужного минерального красителя с кварцевым песком и нагревали до высокой температуры. Порошки расплавлялись, и все ячейки оказывались заполненными ярким блестящим стекловидным веществом, похожим на драгоценные камни.

Византийские ювелиры тщательно шлифовали поверхность эмалей, пока она не становилась ровной. На золотом фоне сверкали чистые, сочные краски, с лѐгкостью передающие и лица, и одежды, и орнаменты. Золотые перегородки тонкими линиями пронизывали всѐ изображение, уподобляясь лучам Божественного света. В технике эмали изготовляли иконы и ларцы для священных реликвий, женские украшения и царские короны. Такую корону Константин Мономах послал венгерскому королю Эндре, тогдашнему союзнику Византии. Эта корона состоит из семи скреплѐнных вместе золотых пластин с закруглѐнным верхом. На центральной пластине изображѐн сам византийский василевс, по сторонам от него стоят императрица Зоя и еѐ сестра Феодора. Крайние пластины заняты аллегориями Правосудия и Смирения, а на промежуточных художник поместил обольстительных девушек, грациозно изгибающихся в танце. Похожие на исламских гурий — фантастических дев, услаждающих по Корану праведников в раю, они прославляют победоносного императора.

Портреты венценосцев очень напоминают их изображения на софийских мозаиках: лица условны,



Благовещение. Византийская эмаль. X—XII вв.



Богоматерь, сидящая на троне со Спасителем на руках. Византийская эмаль. X—XII вв.



Рождество Христово. Византийская эмаль. X—XII вв.



Богоматерь, сидящая на троне со Спасителем на руках, рядом апостолы Пётр и Матфей. Византийская эмаль. X—XII вв.



Благословляющий Спаситель. Византийская эмаль. X—XII вв.

а одежды так щедро разрисованы орнаментом, что кажется, будто сами фигуры служат лишь поводом для орнаментальной стихии. И поля золотых пластин также покрыты спиралевидными растительными побегами, на которых сидят яркие эмалевые птицы. Такая боязнь пустоты по природе своей неклассична, она действительно отражает иное, более «варварское» мироощущение — ещѐ одну грань византийского Средневековья, где постоянно перемешивались импульсы Востока и Запада, провинций и столицы, язычества и христианства. В древнегреческом и древнеримском искусстве мастера умели обходиться без заполнения фона архитектурными или живописными подробностями, на Востоке же, напротив, это было в порядке вещей.

В ранней византийской архитектуре основное внимание уделялось внутреннему пространству храмов. Внешний вид построек был очень прост, лишѐн украшательств, хотя существует предположение, что стены храмов облицовывали мрамором. В XI в. византийские зодчие, сохраняя однажды найденное конструктивное решение -крестово-купольную систему, начали украшать наружные стены храмов. Например, храм Панагии Халкеон в Фессалониках (1028 г.) отличается декоративностью своих фасадов: многоуступчатые плоские *лопатки* выступают из стены, глубокие ниши окружают окна, под карнизами «щетинятся» уложенные под углом к поверхности стены кирпичи — *поребрик.* Нарядна и сама кладка: чередование рядов кирпича и светлого камня смотрится как орнамент, подобный тому, который украшал одеяния василевсов в софийских мозаиках. Л позднее из кирпича стали выкладывать орнаменты — круги, кресты, меандры.

Особенно этот приѐм полюбили мастера Греции, ставшей одной из провинций византийского мира: они вводили в кладку даже глазурованные плитки, блюда и рельефные кресты. Греки в XI в. изобрели особую конструкцию крестово-купольного храма, купол которого опирается не на четыре, а на восемь опор. За счѐт этого размер купола увеличивался, и церковь становилась похожа на центрические здания ранней Византии. Вероятно, монахи монастыря Святого Луки в Фокиде очень гордились тем, что их храм, с низким широким куполом, с обходом вокруг подкупольного пространства, где можно было стоять во время торжественных процессий, похож на Софию Константинопольскую. Сияющие мозаики, мраморная облицовка нижней части стен — всѐ это должно было возвращать зрителя к эпохе Юстиниана, которая уже казалась золотым веком Византийской империи. Собор в Фокиде был скромнее, а его мозаики -- более тѐмными и схематичными, но причастность к высокому образцу древних мозаик эпохи Юстиниана бросала на всѐ свой золотой блеск.

Своеобразный тип храмов возник в XI в. на Афоне. Этот гористый полуостров почти на два километра возвышается над уровнем Эгейского моря. В 961 г. Афанасий Афонский, выходец из Трапезунда, создал на южной оконечности полуострова монастырь, за которым закрепилось название Великой Лавры (т. е. главной обители). Будучи в близких отношениях с императором Никифором

Фокой и его преемником, Афанасий получал на всѐ необходимое для обители дань, собираемую в казну с острова Лемнос. И хотя первый монастырский собор при перестройке рухнул, похоронив под развалинами самого настоятеля Афанасия, в начале XI в. храм был отстроен заново — достаточно большой, чтобы во время богослужения вместить всю многочисленную монастырскую братию.
Строитель лаврского собора воспользовался крестово-купольной
схемой, прочно утвердив купол на мощных устоях, а не на константинопольских изящных колонках. Однако основная часть церкви получила очертания не прямоугольника, а трѐхлистника: помимо гранѐной



Собор Великой Лавры.
XI в.
Афон. Греция.

апсиды с юга и севера выступали полукруглые пристройки. С запада к этому центрическому трѐхлистнику была пристроена широкая поперечная часть с маленькими крестово-купольными церквами-приделами (пристройками) в углах. А полукруглые выступы получили название *хоров,* что указывает на их прямое назначение: там стояли два хора, исполнявшие богослужебные песнопения

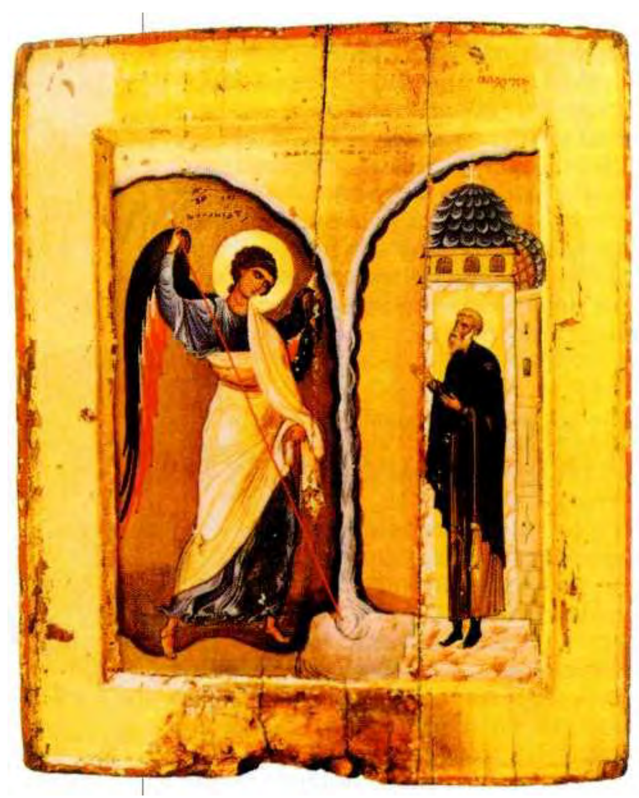
ПОСТВИЗАНТИЯ
И ВРЕМЯ ПАЛЕОЛОГОВ

Огромные сокровища хранили в себе византийские храмы. Ещѐ больше драгоценностей было скрыто в императорских дворцах, в домах знати, а также продавалось на константинопольском торге. В своѐ время император Константин VII Багрянородный так описывал убранство тронного зала: золотые венцы, дорогие ткани, сверкающие эмали,

серебряные подсвечники, большие люстры-паникадила и, наконец, вершина всего — золотой трон за серебряными вратами, на котором восседал император в убранных золотом и драгоценными камнями одеждах. Западные рыцари могли только завидовать несметным богатствам Константинополя. Ни один европейский государь не обладал таким могуществом и богатством, как правитель Византии. Вот только усидеть на золотом византийском троне было не просто: политическая история империи на протяжении многих лет была историей дворцовых переворотов. Последний император из рода Комнинов, Андроник, установивший в стране настоящий террор и обагривший руки кровью наследника престола, четырнадцатилетнего Алексея, был свергнут и убит Исааком Ангелом. Исаак, провозглашѐнный императором, вместо того чтобы радеть о государстве, стал тратить казну на строительство новых зданий, на благовония и одежду: он никогда не надевал дважды один и тот же хитон (длинную рубаху из льняной или шерстяной ткани). Воспользовавшись недовольством народа, его собственный брат Алексей захватил трон, ослепив Исаака. Но сын Исаака сумел бежать в Италию, где попросил Папу римского и рыцарей-крестоносцев, собравшихся освобождать от «неверных» Гроб Господень, помочь ему вернуть трон отца. В уплату он обещал подчинить Папе византийскую церковь, а крестоносцам заплатить двести тысяч марок.

Рыцари почти без помех дошли до Константинополя и захватили город. Однако в казне оказалась лишь половина требуемой суммы. Попытки Алексея собрать деньги вызвали возмущение жителей; как всегда, в трудную минуту византийской истории появилось множество претендентов на престол, и, пока они боролись между собой, крестоносцы, договорившись разделить Византию, ничтожными силами вновь овладели Константинополем и разграбили его сокровища. 16 мая 1204 г. в соборе Святой Софии короновался первый император Романии (так отныне стали называть Византийскую империю) — фландрский граф Балдуин.

Константинопольские мастера бежали из столицы или стали выполнять заказы новых хозяев — например, создавать скульптурные надгробия для франкских рыцарей. На обломках империи возникли три независимых греческих царства: Никейское, Эпирское и Трапезундское, которые хранили традиции византийской культуры. По-прежнему продолжали украшать портретами императора никейские рукописи. За неимением дорогой смальты для мозаики мастера расписали церкви Трапезунда пѐстрыми фресками; продолжали строиться храмы Эпира (область в Северной Греции) — очень простые, немного странные, без купола в центре планового креста. Никейская империя упорно набирала силу: еѐ владения кольцом подходили к Константинополю. В ночь на



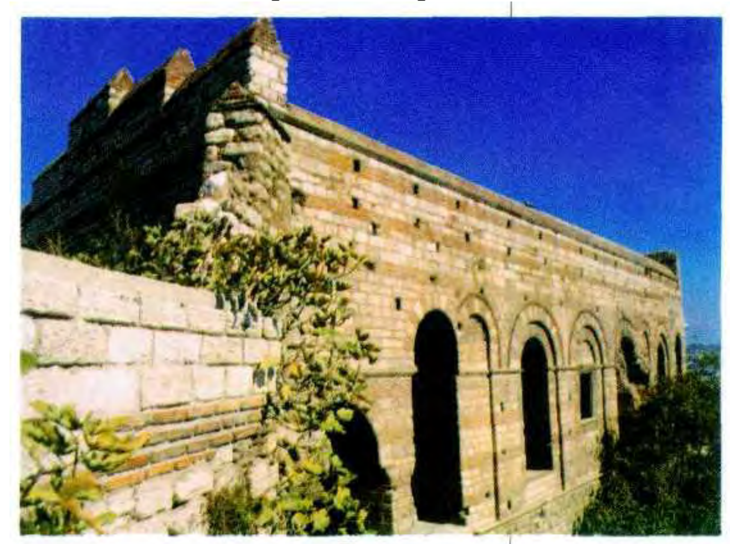
Чудо архангела Михаила в Хонех. Икона. XII в. Монастырь Святой Екатерины. Синай.
202

25 июля 1261 г., когда основное войско латинян находилось в походе, жители столицы провели в город небольшой никейский отряд. Отобрать Константинополь обратно рыцари уже не смогли. Три недели спустя император Никеи Михаил Палеолог триумфально вошѐл в древнюю столицу через Золотые ворота и основал свою династию, давшую название последнему высочайшему взлѐту византийского искусства — «палеологовскому ренессансу».

Воссозданная Византийская империя и по территории, и по богатству далеко уступала прежней. Константинополь был полуразрушен; кони греческого скульптора Лисиппа (IV в. до и. э.), служившие украшением константинопольского ипподрома со времѐн Константина Великого, стояли теперь в Венеции на площади Святого Марка; драгоценные изделия византийских ювелиров перешли в католические соборы; лучшие произведения императорских книгописных мастерских попали в латинские библиотеки. Прививка византийской культуры, полученная Западной Европой, благотворно сказалась на дальнейшем развитии еѐ искусства — особенно искусства Италии и южных областей Франции. Но и Византия не осталась лежать в руинах: осознав победу над грозным врагом, она восстановила свою государственность, утвердила «правую веру», что вызвало духовный подъѐм в византийском обществе, по масштабам не сравнимый со скромным экономическим подъѐмом. Гордые византийцы ещѐ раз вспомнили о своих истоках, и дух эллинизма снова соединился с духом учения Христа.

Большой императорский дворец в Константинополе пришѐл в запустение; двор обосновался во Влахернском дворце, стоявшем на самой высокой точке города, у залива Золотой Рог. Для летних императорских трапез в нѐм соорудили обширное трѐхэтажное помещение, известное ныне под турецким названием Текфур-Сарай. Аркада нижнего этажа манила под свои прохладные своды; трапезный зал на третьем этаже был открыт северным ветрам. Щеголеватой нарядностью отличался дворцовый фасад, сложенный из чередующихся полос обожжѐнного кирпича и гладко отѐсанного золотистого камня. Кирпич и камень чередовались в плоских декоративных аркадах, оформляющих верхние этажи: обрамления окон были словно свиты из ярких Ж1угов — соломенного и красного.

Кое-где из кусочков тех же материалов выложены разнообразные узоры, напоминающие то пчелиные соты, то ромбическую решѐтку, то пѐструю ткань.
Оскудели богатства Византии, не было средств строить новые большие церкви, поэтому храмы в Палеологовскую эпоху строились миниатюрными, как часовни, или перестраивались из старых. Так была перестроена на средства придворного Феодора Метохита церковь монастыря Хора. Еѐ главному широкому куполу вторят ещѐ три: два над западной частью и один — над южной пристройкой, идущей во всю ширину южной стены. Снаружи кажется, что здание составлено из отдельных, приставленных друг к другу объѐмов, как будто собрано из набора огромных кубов. Продольный блок западной галереи, два вертикальных блока с меньшими



Влахернский дворец (Текфур-Сарай). Константинополь (Стамбул),
203



Заставка в византийской рукописной книге. XIV в.
Государственный Исторический музей, Москва.

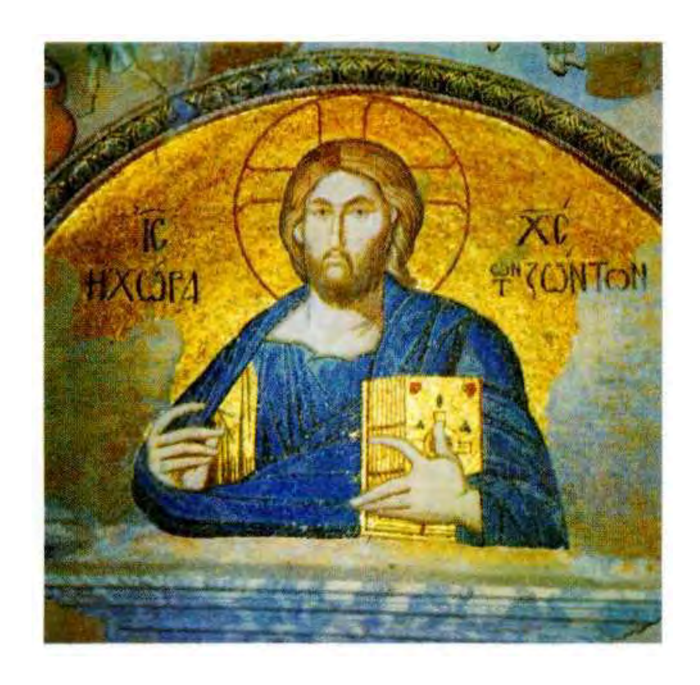
куполами, центральный куб, гранѐные полуцилиндры апсид не выглядят единым монолитом, да и обычные для поздневизантийского зодчества глухие аркады подчѐркивают «расчленѐнность» постройки. Такая особенность облика монастырской церкви (впоследствии турки пристроили над галереей минарет и превратили храм в мечеть Кахрие Джами) отражает решение еѐ внутреннего пространства. Это пока ещѐ крестово-купольная церковь, но центральное крестообразное пространство отделено стенками, как бы вырезано из интерьера; столь же обособлена южная часть, представляющая собой самостоятельный храм. Некогда единое пространство храма распалось по многим причинам: изменилось мироощущение жителя империи, потому что уменьшилась Византия, меньше стали и еѐ храмы. Сказалось и подсознательное стремление отгородиться от враждебного внешнего мира, замкнуться внутри святых стен. Ведь заказчик храма Феодор Метохит писал, что мир — обитель скорби и зла, где царствует коварная,
неумолимая, всемогущая богиня Судьбы — Тюхэ. Может ли молитва спасти от Тюхэ? Метохит не ответил на этот вопрос, но он, несомненно, надеялся на заступничество вышних сил, для чего построил храм и повелел изобразить себя на мозаике подносящим этот храм Христу.
Однако самой главной причиной превращения византийских храмов в капеллы-молельни, вероятно, стало новое ощущение контакта с Богом — более глубокого и личного, требующего не коллективного предстояния, а индивидуальной молитвы. Монах Григорий Палама в XIV в. разработал учение о единении человека с Богом. Он считал, что человек, ведущий праведную жизнь, может удостоиться Божественного озарения, а затем и слияния с Богом. Такой Божественный свет, согласно Евангелию, озарил учеников Иисуса Христа на горе Фавор; он был не обычным, «тварным» (т. с. сотворѐнным) светом, а сиянием Божественной природы Христа. Последователь Паламы, Николай Кавасила, писал: «Есть некое непосредственное ощущение Бога, когда луч от Него невидимо касается самой души». Потому каждый истинно верующий должен стремиться достичь такого озарения, т. е. соединиться с Богом не путѐм общей молитвы, но через углублѐнное размышление и безмолвную молитву. Последователей нового учения называли «исихастами» (от *греч.* «исихия» — «молчание»).
Конечно, для «умного делания» (внутреннего молитвенного сосредоточения) больше всего подходили монашеские кельи. Но кельям уподобились и церкви — например, крохотные храмы Панагии Халкиотиссы на одном из островов Мраморного моря и Панагии Мухлиотиссы в Константинополе (константинопольский храм едва достигает в поперечнике двенадцати метров, а храм на острове Халка — восьми метров). Оба они в основе плана имеют четырѐхлистник. Вошедший в церковь оказывается замкнутым в симметричной структуре: над головой высится сферический

купол, а со всех сторон молящегося объемлют стены полукруглых притворов-апсид. Они словно собирают внутреннее пространство храма в его центральной части, помогая верующему сосредоточиться, обратить взор внутрь себя. Человек чувствует себя центром архитектурного организма, он одинок в своѐм предстоянии Богу.
Мозаики также стали миниатюрнее — теперь они находились на более близком расстоянии от зрителя. Художники получили возможность ввести в свои композиции множество деталей, подробно развернуть интересующие их сцены. В церкви монастыря Хора (Кахрие Джами) они даже воспользовались так называемыми апокрифическими, или тайными, Евангелиями, не принятыми официальной Церковью, но содержавшими много дополнительных сведений о жизни Девы Марии и Христа. Это понадобилось для того, чтобы приблизить евангельскую историю к человеку, вызвать у него умиление, сочувствие, сострадание. Пришедший в храм должен был не
просто просить святых о своих нуждах, но радоваться вместе с Иоакимом и Анной, родителями Марии, ласкающими своѐ долгожданное дитя, разделять тревогу Святого Семейства во время бегства в Египет, горевать вместе с апостолами у смертного одра Богоматери.

На этом пути легко было впасть в бытовизм, приземлѐнность: зритель увидел бы в Богоматери простую женщину, в Иосифе — старика, почему-то увенчанных нимбами. Однако художники ни на миг не забывали, что под их руками оживают события, перевернувшие всю историю человечества, и их герои — не обычные люди, а святые, отмеченные Божественной благодатью. Чтобы подчеркнуть это, они нарушали реальные пропорции тел: фигуры стали вытянутыми, с небольшими головами, длинными стройными ногами, маленькими кистями рук. Неудивительно, что персонажи не опираются на землю всей ступнѐй: они настолько легки, что им достаточно прикоснуться к почве кончиками пальцев или вообще свободно



Бегство в Египет. Мозаика. XIV в. церковь монастыря Хора (Кахрие Джами}.
205



Христос Искупитель. Мозаика. Рубеж XIII— XIV вв.
Церковь Христа Искупителя в монастыре Хора (Кахрие Джами).



Святые Иосиф и Мария перед писцами царя Ирода. Мозаика. XIV в. Церковь монастыря Хора (Кахрие Джами).



Павлин. Мозаика. XIV в. Церковь монастыря Хора (Кахрие Джами).

витать в золотом пространстве подобно бесплотным ангелам. Лѐгкость и хрупкость придала им, согласно художественному замыслу, особую духовность, отстранѐнность от земного. Но одновременно здесь отразилось и то представление об одиночестве человека, о непрочности бытия, о котором писал Феодор Метохит — заказчик этих мозаик.

Можно говорить и о повышенной эмоциональности такой живописи. В позах и жестах персонажей запечатлена не бесстрастная отрешѐнность от всего земного, а чувства, близкие и понятные человеку, Окрылѐн радостью Иоаким, несущий на руках бережно закутанную в плащ маленькую дочку, которой суждено будет стать Матерью Царя Небесного. Смущена и испугана Мария, которой у колодца явился Божественный вестник.

В церкви монастыря Хора, в южной пристройке, есть и *фрески* — живопись водяными красками, нанесѐнная по влажной штукатурке. Когда известь высыхала, проникшие в еѐ глубину краски прочно сцеплялись с поверхностью и долговечностью немногим уступали мозаике. Конечно, фреска не была столь эффектной, не создавала впечатления драгоценного блеска, который так любили в великой империи. Поэтому еѐ использование — также свидетельство материального оскудения Византии. Фрески церкви более суровы, чем мозаики, что объясняется их главной темой — изображением Страшного суда. В пристройке были устроены ниши для саркофагов. Понятно, что выбор сюжетов росписи усыпальницы диктовался размышлениями о загробной судьбе погребѐнных. Византийцы усомнились в прочности и ценности земного благополучия, и это заставило их уповать на справедливость Бога и жизнь вечную. Спокойно, с достоинством идут на Суд умершие; спокойно встречают их апостолы и Христос, готовый воздать каждому по заслугам.

Подобно тому как при «умной молитве» взор верующего обращается внутрь, в его душу, так внимание жи-

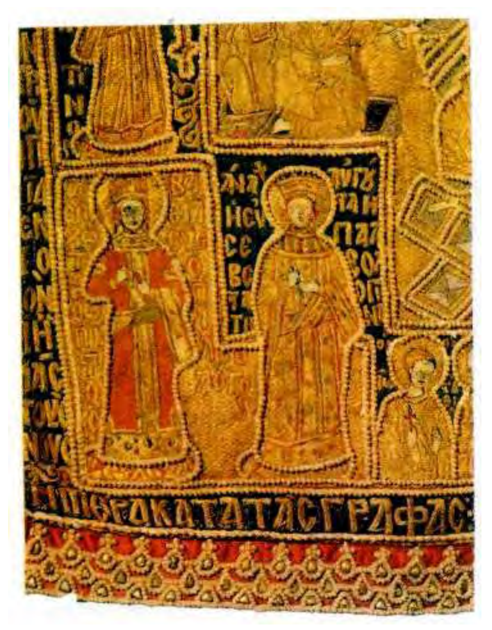
вописцев сосредоточилось на значении, сути христианского учения.

Главное место в системе росписей, в верхней части алтарной апсиды напротив входа (конхе), занимает сцена Сошествия Христа во ад. Сын Божий, претерпевший мучения и смерть на кресте, победил силы ада. Связаны бесы, сломаны адские врата, разбросаны ключи и запоры. Христос в белых одеждах стремительным движением поднимает из гробов Адама и Еву, чей первородный грех Он искупил своей кровью; по обе стороны теснятся праведники, готовые к восшествию в рай. Светлые одежды Христа и белый с золотыми звѐздами ореол его Божественной славы создают физическое ощущение света, исходящего от Христа. Свет источает и лик, и это особенно поражает именно на фреске, которой не присуща светоносность мозаики. Художник добился этого, сильно высветлив лицо Христа. Лоб, щѐки и нос прописаны тонким слоем белил, поэтому по контрасту с тѐмными волосами и бородой лик кажется светящимся, поистине светоносным.

Высокая одухотворѐнность Палеологовской эпохи сказалась и в прикладном искусстве, где получило особое развитие художественное шитьѐ. Оно существовало в Византии и раньше, но занимало подчинѐнное место по сравнению с ювелирным искусством. Когда иссякло золото в императорской казне и кошельках знатных вельмож, мастерам перестали заказывать ценные вещи, и они разучились делать красивые эмали, мозаичные иконы, ажурные украшения. К тому же византийцы начали утрачивать вкус к вызывающей роскоши: ведь многие бережно хранимые реликвии перешли в руки крестоносных рыцарей, уплыли в другие страны... Прежняя роскошь была уже невозможна. Своеобразным воспоминанием о золотых предметах стало золотое шитьѐ.

В отличие от более раннего шитья оно стало сюжетным. Те же сцены, которые возникали под кистью живописцев на иконах и в храмах,
начали вышивать цветными шелковыми нитями на тканях. А чтобы сделать шитьѐ дорогим и нарядным, уподобить его светоносной мозаике или блеску золотых сосудов, стали пользоваться ещѐ золотыми и серебряными нитями. Тяжѐлые и хрупкие, эти нити не могли прошивать ткань насквозь: они клались «вприкреп», т. е. располагались на основе и пришивались к ней изящными стежками шѐлка. Стежки-прикрепы можно было разнообразить, располагая их то лесенкой, то ѐлочкой, то другими узорами; благодаря таким ухищрениям вышивка обретала роскошный, драгоценный вид.

Вышивки предназначались не для константинопольских модниц, а для облачений священнослужителей и для церковных тканей. Вышивали покровцы, которыми накрывали сосуды для причастия, алтарные завесы, плащаницы — большие куски ткани, используемые во время богослужения. Рисунок обычно наносили профессиональные иконописцы, что определило общность принципов византийской живописи и шитья. Затем над вышивкой трудились женщины. Придворные дамы и монахини склонялись над дорогой красной тканью, устилая еѐ сотнями



Император Иоанн Палеолог и императрица Анна. Фрагмент саккоса (одеяния) митрополита Фотия.
Конец XIVначало XV в.
207

разноцветных нитей. Постепенно основа скрывалась под бесчисленными стежками, и материя преображалась, превращаясь в икону. Распространился обычай подвешивать к иконам вышитые пелены, на которых повторялся сюжет иконы. Таким образом, шитьѐ стало своеобразной «живописью иглой», и это позволило ему выражать самые высокие чувства. Вышивали даже портреты: на большом саккосе (облачении) митрополита Фотия, приехавшего в Москву из Византии в 1410 г., помещено изображение митрополита.

В искусстве эпохи Палеологов появляется особый тип портрета, где заказчик изображается молящимся, просящим милости у Бога. Если императоры Македонской и Комниновской династий обычно торжественно предстояли не столько Христу или Богоматери, сколько зрителю (они изображались фронтально), то изображѐнный уже при Палеологах в мозаике церкви Хора Исаак Комнин показан повернувшимся к Христу с просительно протянутыми руками. Его маленькая фигурка выглядит жалкой и затерянной, голова в царском венце не достигает и пояса Богоматери. Идея слабости человека по сравнению с небесными силами, даже если этот человек — глава целой империи, передана здесь исключительно наглядно. Столь же одинок и беззащитен и правитель Мореи Димитрий Палеолог, велевший изобразить себя на иллюстрации к Евангелию. Коленопреклонѐнная фигура в тѐмном одеянии затеряна на плоскости листа; Димитрий обращѐн к зрителю в профиль, в мольбе он простирает руки перед собой. Но в отличие от мозаики церкви Хора на миниатюре нет изображения Христа: Димитрий обращается в пустоту, зовѐт и не получает ответа. Не так ли обращался он за небесной защитой, когда турки захватили гордый Константинополь, когда турецкий султан потребовал в свой гарем прекрасную Елену, дочь Димитрия, когда, наконец, последние независимые области империи склонили голову под турецкое ярмо?

Блестящий расцвет искусства эпохи Палеологов длился около полутора столетий. Учѐные спорят о том, смог бы «палеологовский ренессанс» перерасти в настоящее Возрождение, подобное итальянскому, или эпоха Средневековья в Византии ещѐ не собиралась уступать своих позиций Новому времени. Однако воинственные турки-османы не дали истории достаточного срока, чтобы разрешить этот вопрос...

Султан Мехмет II вѐл умную и коварную политику, изолируя Византию от возможных союзников. Две турецкие крепости встали по обе стороны Босфора, заблокировав Константинополь с моря. Под знамѐна султана собралось двухсоттысячное войско, вооружѐнное лучшей в мире артиллерией. Турецкое войско осадило столицу империи в 1453 г. Мехмету II пришлось два месяца провести под стенами великого города, ибо византийцы, по сло-



Димитрий Палеолог. Миниатюра. Рукописное Евангелие. Середина XV в.



Заставка в византийском рукописном Евангелии. XIV в. Государственный Исторический музей, Москва.

вам очевидца, «мужественно и благородно делали то, что выше сил человеческих». И в самом падении ещѐ раз явила Византия своѐ величие, свою истинно эллинскую гордость. Турки разграбили Константинополь, перебили или увели в плен его жителей. Мехмет II въехал на белом коне в храм Святой Софии. Византийское искусство, называемое учѐными уже поствизантийским, т. е. послевизантийским, сохранялось с тех пор не в Константинополе, а в монастырях Афона и на острове Крит. Однако жизнь византийского искусства оказалась длительнее, чем жизнь Византийской империи. Многие греки перебрались в Италию и на Русь, где обогатили местную культуру своими традициями. Даже сами завоеватели вдохновились достижениями побеждѐнного народа, хотя и принадлежали к иной вере — исламу. Они использовали древние византийские храмы как мечети, а множество построенных самими турками константинопольских мечетей подражает великому и непревзойдѐнному храму Святой Софии. Вокруг этого собора выросли четыре башни-минарета, с высоты которых мусульман созывали на молитву. Турки, захватившие Константинополь, переименовали его в Стамбул; само это слово («Истампол») происходит от греческого «полис» — «город».

Что же оставила Византия в наследие человечеству? Безусловно, главное еѐ достижение в области искусства — создание целостного комплекса храмового действа. Византийские Отцы Церкви разработали символику иконописания и строительства храма, а зодчие — его формы. Художники наполнили церкви мозаиками, иконами и фресками, ювелиры — богослужебными предметами и сосудами, ткачи — драгоценными тканями, вышивальщицы — вышивками. Всѐ это жило в ходе богослужения. Пристально смотрел на молящихся Христос из главного купола. Каждый предмет имел свой священный смысл, понятный только в этой восточнохристианской среде. Хор пел акафист

(хвалебное песнопение) в честь Богоматери, где Она называлась Небесной Лествицей и Купиной Неопалимой, и в росписях церкви представала лестница, по которой сходили и поднимались ангелы, а рядом горел не сгорая куст ясенца — купины.

ИСКУССТВО СТРАН ВИЗАНТИЙСКОГО КРУГА

Византия сыграла огромную роль в становлении культуры многих государств и народов. Но если применительно к Западной Европе следует говорить лишь о плодотворном влиянии византийского искусства, то народы, принявшие христианство из рук Византии, изначально развивали своѐ искусство в рамках норм, выработанных на почве «второго Рима» — Константинополя.

Территория Балканского полуострова в IV в. входила в состав Византийской империи. Кроме греков там обитали близкие к ним по культуре племена фракийцев, иллирийцев, македонян. В VI—VII вв. на эти земли вторглись славянские племена. Некоторые из них стали подданными империи, другие основали самостоятельные государства.

БОЛГАРИЯ

Большинство новых поселенцев приняли христианство из Константинополя, что обеспечило им постоянные контакты с Византийской Церковью и поощряемым ею искусством. В некоторых случаях можно говорить и о прямом наследовании памятников Византии. Например, на землях северо-востока Балкан, где в 680 г. образовалось Первое Болгарское царство, ещѐ в IV—V вв. существовали ранневизантийские храмы, и болгары имели представление о базиликах и центрических церквах задолго до того, как официально приняли христианство в 864 г. Вероятно, под впечатлением этого наследия первый болгарский князь-христианин Борис-Михаил (852 — 889) распорядился построить в Плиске (тогдашней столице Болгарии) сразу девять больших базилик. Для Византии этот тип уже давно стал устаревшим, но базилики, вероятно, привлекали болгарских заказчиков и строителей конструктивной простотой и внушительным видом. Во всяком случае, даже в X столетии, в эпоху расцвета Первого Болгарского царства, когда Болгария объединила почти все народы Балкан, в ней упорно продолжали строить базиликальные храмы.

В 979—1018 гг. Византия предприняла немалые усилия, чтобы покорить опасных соседей. Особой жестокостью в византийско-болгарских войнах отличился император Василий II Македонянин, прозванный Болгаробойцем. Он повелел ослепить пятнадцать тысяч пленных болгар и послать их как свидетельство своего триумфа к царю Болгарии Самуилу. В итоге Болгария на полтора века вошла в состав империи. На еѐ территории возникли новые монастыри, ставшие центрами византийской образованности и искусства. Храмы этих монастырей иногда расписывали константинопольские мастера, у которых обучались местные живописцы.

Тесные контакты с культурой Константинополя заложили глубокий фундамент для дальнейшего развития болгарского искусства. Новый период государственной самостоятельности Болгарии — Второе Болгарское царство, — начавшийся в 1186 г., ознаменовался освоением общевизантийского художественного языка в его столичном варианте. Появились изысканные крестово-купольные храмы «на четырѐх колонках», родственные константинопольским, и фресковые росписи, также напоминающие убранство византийских церквей. Бывшие противники стали союзниками. Бол-

гарский царь Иван II Асень, вначале склонявшийся к союзу с латинянами, захватившими Константинополь в 1204 г., воспринял гибель своего семейства от чумы как знак Божьего гнева. Тогда он заключил договор с никейскими греками, став их союзником против крестоносцев, и женился на прекрасной гречанке — дочери бывшего императора Фессалоник, томившегося в болгарском плену. В одном из храмов, который Иван воздвиг в тогдашней болгарской столице Тырново, была помещена горделивая надпись: «..Я, Иоанн Асень, в двенадцатый год моего цар-

ствования, когда украшался писанием этот храм, вышел на брань в Романию и разбил греческое войско и самого царя Фѐдора Комнина взял в плен со всеми его боярами и завоевал все земли от Адрианополя до Дураццо...». А внук Асеня получил в жѐны дочь императора Византии.
Болгария пала жертвой турецкого нашествия раньше, чем Византия. Многие еѐ храмы были разрушены, и сейчас трудно составить полное представление о средневековом болгарском искусстве. Однако наряду с произведениями столичного уровня и стиля существовали и простые, почти примитивные здания и фрески (дорогой мозаики в Болгарии не было вообще). Однако именно такой упрощѐнный вариант свидетельствует, что принципы византийского искусства, пусть в провинциальном, устаревшем варианте, были приняты народом и действительно стали основой национальной культуры болгар.

СЕРБИЯ

На территории Сербии в IX в. возникли небольшие славянские поселения, которые также унаследовали от IV—VI вв. памятники ранневизантийского зодчества. Неспокойная обстановка на Балканах обусловила большой размах крепостного строительства --- массивные зубчатые стены с высокими башнями располагались в одном дне пути друг от друга, образуя единую оборонительную систему. Храмы, строившиеся в IX—XI вв., были маленькими и сравнительно простыми.
В XI в. в регионе установилось политическое господство Византии (Македония стала провинцией империи), из-за чего усилились византийские черты в местном искусстве. Впрочем, крестово-купольный тип не занял господствующего положения в архитектуре. Сербы предпочли

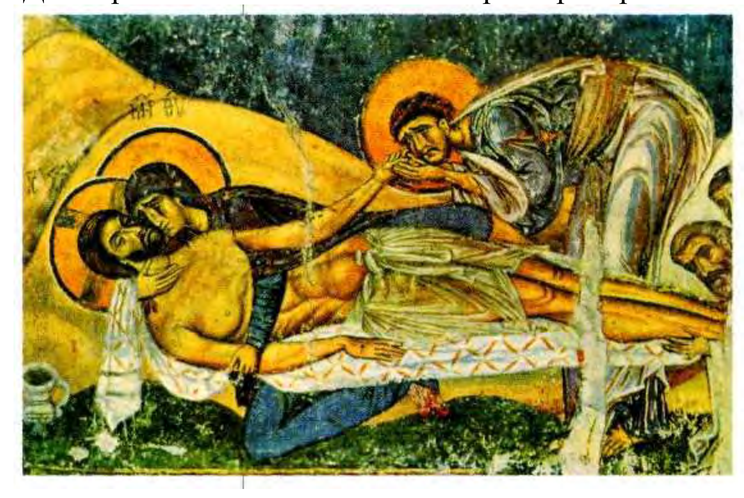


Святой Пантелеймон. Фреска. XII в. Церковь Святого Пантелеймона в Нерези. Сербия.

СОФИЙСКИЙ СОБОР В ГОРОДЕ СОФИИ

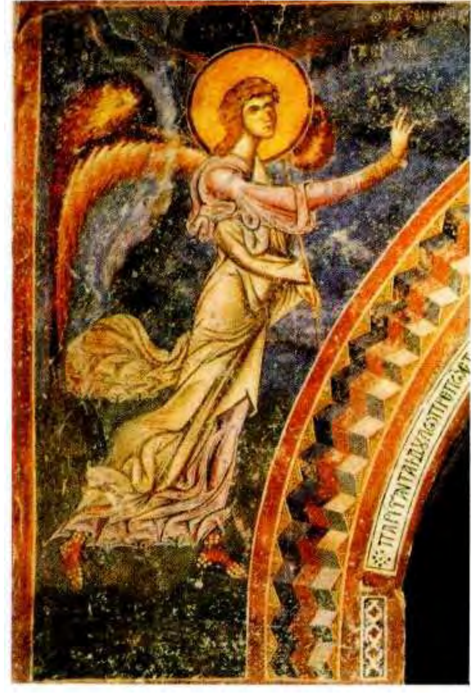
Храм Святой Софии был построен в VI столетии во владениях Византийской империи в городе Серлике. В конце XIV в. город в честь этого храма переименовали в Софию (ныне столица Болгарии). Это сооружение является прекрасным образцом местной архитектурной школы. Храм создан на заре византийского культового строительства и представляет собой трѐхнефную купольную базилику. Внешний облик здания отличается монументальностью и строгостью. Гладкие стены собора украшены лишь большим количеством высоких светлых окон. Простота и ясность архитектурных форм характерны для раннеславянского зодчества. Однако оригинальное сочетание купола, развитого поперечного нефа и западного притвора (нартекса) с двумя башнями близко к романской архитектуре Запада. В архитектуре здания прослеживается несколько этапов строительства, которые сильно изменили его первоначальный облик. Внутреннее убранство церкви было намного богаче, чем в наши дни: нижняя часть стен была облицована белым мрамором, а верхняя — украшена мозаикой.

тип «вписанного креста»: купол опирается не на столбы или колонны, а на внутренние стены, отделяющие углы. Такие храмы проще строить, потому что они не требуют от зодчих точного расчѐта: стены прочнее и устойчивее, чем столбы. Из-за этого, правда, исчезают цельность, прозрачность пространства интерьеров, но зато в плане более нагляден равноконечный греческий крест. Такова пятиглавая церковь Святого Пантелеймона в монастыре Нерези (1164 г.), с прямоугольными барабанами боковых глав, напоминающими башни. Она была возведена на средства Алексея Ангела, внука византийского императора Алексея Комнина, и еѐ росписи исполняли греческие мастера.
В 1191 г. сербские художники расписали маленькую однонефную церковь Святого Георгия в Курбинове. Они явно воодушевлялись фресками Нсрези, но привнесли в них новый оттенок. Греки, работавшие в Пантелеймоновском храме, тяготели к спокойным, монументальным формам, и только в сцене оплакивания Христа в трагически надломленных бровях и страдальческой линии губ Марии ощущается стремление передать состояние души. А в Курбинове все персонажи независимо от сюжета охвачены общим переживанием: порывисты и стремительны их движения, трепещут и свиваются в причудливые узоры складки одежд.
Грация тонких фигур выглядит, пожалуй, несколько нарочитой, бледные краски — чересчур изысканными, волнение — преувеличенным, однако всѐ проникнуто хрупким и неотразимым очарованием, которое скорее свойственно искусству западноевропейской готики. Это не удивительно, потому что росписи Курбинова родились на переломе эпох и на стыке культур — греко-византийской, латино-готической и славянской.
В конце XII в. Стефан Неманя объединил разрозненные островки славянской государственности в Сербское государство. В XIII—XIV вв. оно процветало и расширялось, включив в себя Македонию (до того бывшую яблоком раздора между Византией и Болгарией), часть современной Албании и даже Греции. Поэтому вначале для сербских правителей работали греческие мастера. Когда же в XIII в. Византия едва не прекратила своѐ существование, в искусстве Сербии начали преобладать национальные черты на основе византийского наследия, обогащѐнного романо-готическими влияниями.
Исследователи отметили, что ни в одной из славянских стран и ни в одной области Византии не строили и не расписывали так много церквей, как в Сербии. Каждый сербский король считал своим долгом выстроить новый храм для собственной усыпальницы и увековечить себя в храмовых росписях. Сербские мастера оставили потомкам целую галерею таких портретов: в церкви Богородицы в Студенице Богоматерь собственноручно подводит великого жупана (правителя) Стефана Неманю к трону Христа, а в Вознесенской церкви монастыря Милешево Христу предстоят король Владислав с отцом и братом. Вероятно, любовь к портретированию поддерживалась знакомством с западно-европейским искусством, где портреты встречались чаще, чем в Византии.
/Для сербской живописи XIII в. характерны романская тяжеловатость



Оплакивание Христа. Фреска. XII в. церковь Святого Пантелеймона в Нерези. Сербия.

форм, а также стремление изображать фигуры в свободном и естественном движении. На этом пути возникли такие классические фресковые ансамбли, как роспись церкви Святой Троицы в монастыре Сопочаны (60-е гг. XIII в.). Особенности, свойственные тогдашней живописи католической Европы, соединились в этом храме — усыпальнице короля Уроша I — с неувядающим эллинским наследием, дошедшим сюда через Фессалоники. Со стен церкви в Сопочанах смотрят библейские праотцы, похожие на древнегреческих философов, и мученики, напоминающие юных богов.
В сербской архитектуре воздействие Запада заметно почти с самого возникновения собственно сербской архитектурной школы. Великая церковь в Студенице (конец XII в.) украшена мраморной декоративной скульптурой, отвергнутой Византией с её вечной боязнью поклонения идолам, а храм в Жиче (начало XIII в.) объёмной композицией поразительно напоминает готические соборы с выступающим поперечным нефом, тяжёлым башнеобразным куполом и башней над западной частью. Если для Византии эти годы стали временем тяжёлых испытаний, то для папства, напротив, наступила эпоха наивысшего могущества. Католическая Церковь стремилась распространить своё влияние на Балканах, учитывая, что ближайшие соседи сербов — народы хорватов и словен — уже приняли христианство по западному обряду. Европа покрылась сетью новых католических монастырей и храмов, архитектурный облик которых производил впечатление на сербских заказчиков и зодчих. Однако западные формы своеобразно переосмысливались ими с учётом византийской основы и национальных представлений о красоте.
В XIV столетии в сербской живописи снова ощутилось дыхание возродившейся Византии. Фрески церкви святых Иоакима и Анны в Студенице (1314 г.) напоминают одну из вершин искусства Палеологовской эпохи — мозаики церкви монастыря Хора. К византийскому зодчеству, хотя и в упрощённом варианте, восходит также архитектурное решение этой небольшой бесстолпной постройки. Но большая часть сербских росписей XIV в.



Архангел Гавриил. Фреска. XII в. Церковь Святого Георгия. Курбиново. Болгария.



Король Владислав. Фреска. XIII в. церковь в Милешеве. Сербия.
213



Церковь Успения Богоматери в Грачанице. Фрески. 1321 г. Македония.

утратила былую монументальность и сдержанную классичность форм. Художников увлекал подробный сюжетный рассказ, а также возможность передавать сложные символические тексты посредством живописи. Стремление к иллюстративности превращает росписи храмов в ряды развешенных на стенах икон, как, например, в церкви Спаса в Дечанах (1335—1350 гг.). Поскольку сербские церкви XIV столетия, словно соперничая с готическими соборами, становятся всѐ выше, верхние ярусы росписей становятся почти нечитаемыми, как будто они предназначены не для взоров смертных, а для вышнего Бога.

АРМЕНИЯ

Если Болгария и Сербия занимали относительно срединное положение между православным Востоком и католическим Западом, хотя и явно склонялись в сторону первого, то в Закавказье дело обстояло иначе. Армения избрала христианство государственной религией в 391 г., т. е. раньше, чем

Византия. Новая вера пришла сюда из Сирии, поэтому даже переводы богослужебных книг делались не с греческих, а с сирийских текстов. А в Сирии тогда были сильны позиции монофизитов (от *греч.* «монос физис» — «единая природа»; основатели этой ветви христианства учили, что Христос лишь внешне был человеком, природа же Его являлась целиком Божественной). И хотя монофизитство в 451 г. признали ересью на IV Вселенском соборе (Халкидонском), Армянская Церковь осталась монофизитской. Поэтому в армянском искусстве почти полностью отсутствовали монументальные росписи и иконопись: ведь Божественная природа неизобразима материальными средствами. Правда, в Армении существовало искусство книжной миниатюры, но вынужденная изоляция от «больших» жанров живописи замкнула её в рамках местной традиции, связанной с архаическим искусством малоазийских провинций Византии. Армянским миниатюристам удавалось создавать иногда очень выразительные и высокохудожественные произведения, однако ведущим видом искусства в Армении стала архитектура.

Очевидно, первые базиликальные армянские храмы строили сирийские мастера. Затем в архитектуре Армении появились также распространѐнные в Сирии купольные базилики и их своеобразная упрощѐнная разновидность — купольные залы. Зальная церковь представляет собой простое прямоугольное помещение, где купол опирается на толстые столбы-пилоны, пристроенные к стенам. Здания подобного типа меньше страдали от землетрясений, которые были бичом этой горной страны. Начиная с VII в. известны многочисленные центрально-купольные армянские храмы, имеющие в плане крестообразные, четырѐх- или даже восьмилепестковые очертания. Они также восходят к сирийским вариантам, но отличаются удивительным совершенством и разнообразием воплощений. Например, церковь Святого Рипсиме в Эчмиадзине (618 г.) в наружных очертаниях представляет прямоугольный объѐм, в который врезаны



Средневековое Закавказье.

глубокие треугольные в плане ниши. Изнутри в этот объѐм искусно вписаны четыре прямоугольных угловых придела и центральное восьмилепестковое пространство, перекрытое куполом. «Лепестки» не равны по ширине и глубине, поэтому их венец, окружающий центральное ядро, асимметричен: кажется, что храм живет и дышит, его интерьер движется, перетекает между пластичными, упругими стенами, то сжимая, то раздвигая их.

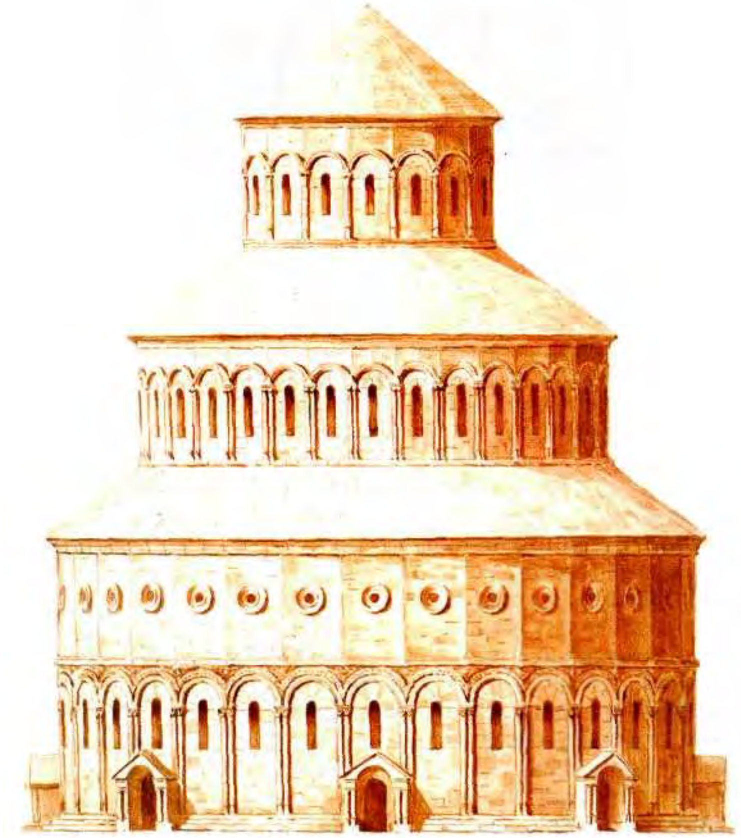
Константинопольские импульсы с трудом доходили до этой далѐкой окраины православного мира, а если и доходили, то преображались почти до неузнаваемости. Некоторые исследователи полагают, что в основе Звартноца (641—661 гг.) — самого знаменитого армянского храма Святого Григория — лежит образ собора Софии Константинопольской. Это представляется вполне возможным, поскольку заказчиком храма был глава Армянской Церкви католикос Нерсес III — армянин, воспитанный в Греции, воспринявший византийскую культуру и до принятия духовного сана служивший в армии императора. Он принадлежал к халкидонитам — армянам, принявшим постановление Халкидонского собора и отошедшим от монофизитства (до вступления на патриарший престол он скрывал свои взгляды). Нерсес добивался того, чтобы Армянская Церковь воссоединилась со Вселенской Христианской Церковью, тогда ещѐ не разделившейся на восточную и западную, часто бывал в

Константинополе, и его не могли не впечатлить величественные формы главного собора Византийской империи. Однако внешне собор Звартноца оказался далѐк от прославленного прототипа. Трѐхъярусная ротонда (круглая в плане постройка) сложной конструкции, украшенная аркадами, внутри имела прекрасную колоннаду, в плане образовывавшую четырѐхлистник. На

капителях простирали крылья каменные орлы. Нерсес, прозванный Строителем, не собирался возводить копию константинопольской постройки: просто главе Армянской Церкви — католикосу хотелось воплотить дух великого храма, и его мастера блестяще справились с этой задачей.
С середины VII в. Армения подпала под власть Арабского халифата, и строительная деятельность в ней замерла до X столетия — времени образования независимых армянских государств. Самым значительным из них было Анийское царство, где утвердилась династия Багратидов. Столицу Ани обнесли мощными укреплениями, её собор выстроил архитектор Трдат, до того прославившийся восстановлением Святой Софии Константинопольской. Храм дал трещину после землетрясения. В анийском соборе чувствуется наслаждение самоценной красотой архитектурной формы, что говорит о свободе зодчего от ограничений, налагаемых материалом, и высочайшей степени его мастерства. А в рядовых храмах Ани возродилась традиция «купольной залы».
После кратковременной реставрации византийского господства Ани в 1065 г. был завоёван новыми врагами — турками-сельджуками. И хотя государство Сельджукский султанат вскоре распалось, в армянское зодчество XII—XIV столетий вторглись декоративные и архитектурные мотивы ислама: звёздчатый орнамент, так называемая «сельджукская цепь», стрельчатые арки, вычурные сталактитовые своды. Однако мусульманские мотивы не исказили, а, наоборот, обогатили облик армянских построек. Тогда были созданы или дополнены такие замечательные ансамбли, как монастыри Гегард, Нор-Гетик, Санаин. Армянская архитектура разработала оригинальные типы зданий — караван-сараи (своеобразные гостиницы), книгохранилища, монастырские трапезные (помещения для совместных обедов). Строительное искусство армянских зодчих прославилось не только в византийском, но и в западном мире.

ГРУЗИЯ

Грузия, соседствующая с Арменией, по преданию, получила христианскую веру из рук Святой Нины, каппадокийской проповедницы, в начале IV столетия. Тогда же появились первые христианские храмы, очень небольшие по площади и простые



Собор Звартноц. VII в.
Реконструкция.

по конструкции. Однако обстановка была не очень благоприятна для монументальных форм: власть над Грузией оспаривали друг у друга Византия и Персия. В VI в. Восточную Грузию покорили персы, и правителем её стал персидский наместник-марзпан.

Мощным толчком для развития грузинского зодчества стало образованное в 70-е гг. VI в. самостоятельное государство. Грузинская архитектура VI—VII вв. была очень близка к архитектуре Армении с её центрально-купольными четырёх- и восьмилепестковыми храмами. К такому типу принадлежит прославленный Джвари в древней столице Грузии Мцхете (586 или 587-604 гг.). Согласно легенде, этот храм был воздвигнут над источавшим благовонное масло (миро) пнём того кедра, под которым молилась просветительница Грузии Святая Нина. Сходство раннегрузинских и армянских построек вполне понятно, поскольку до конца VI столетия в Восточной Грузии преобладало монофизитство и контакты с армянскими единоверцами представлялись более важными, чем связи с Византийской Церковью. Но в дальнейшем Грузия стала союзницей Византии и в отличие от Армении воссоединилась со Вселенской Церковью.

С середины VII в. Грузия оказалась под тяжким гнётом Арабского халифата. Из-за бесконечных поборов арабов и карательных экспедиций строительство в центре страны прекратилось; художественная жизнь теплилась в основном на окраинах — в Кахетии, Тао, Кларджети, Абхазии. Масштабы и качество периферийных построек не могли сравниться с предшествующими, тем не менее это обеспечило непрерывность строительной традиции и подготовило расцвет грузинского зодчества X—XIII вв.

В IX в. на территории Грузии образовались независимые царства, к следующему столетию достигшие политической и экономической стабильности. Архитектура откликнулась на это появлением больших торжественных крестово-купольных храмов. Выдающимся примером такой постройки был собор Светицховели в Мцхете (1010— 1029 гг.), построенный зодчим Арсукиедзе. Конструктивно он не был чем-то неизвестным для Византии: четыре мощных устоя несли купол, завершённый обычным для архитектуры Закавказья коническим покрытием. По центральный объём был расширен к западу, поскольку храм был местом служения патриарха Грузинской независимой Церкви и на богослужения стекались массы народа. Таким образом, здание как бы состояло из двух половин, причём каждая из них по размеру могла бы быть самостоятельным храмом. Грузинские зодчие полюбили монументальные формы, ступенчато нарастающие к центру объёмы. Храмы этого времени, сдержанно украшенные орнаментом и скульптурой, выглядят такими же незыблемыми и вечными, как окружающие их горы. Таковы, например, постройки монастыря в Гелати, заложенного объединителем Грузии Давидом Строителем в начале XII столетия.

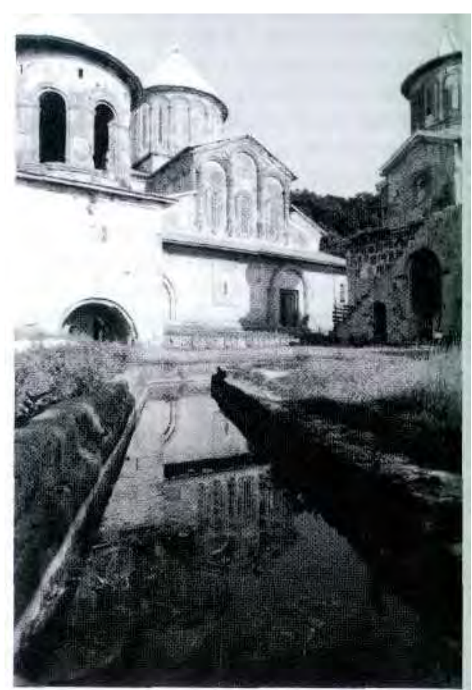
Монастыри в Грузии, так же как и в Армении, а отчасти и в Византии, выполняли очень важную культурную роль: в периоды иноземного и иноверного господства они служили очагами религии и искусства. В Гелати в XII в. существовала академия, устроенная по образцу



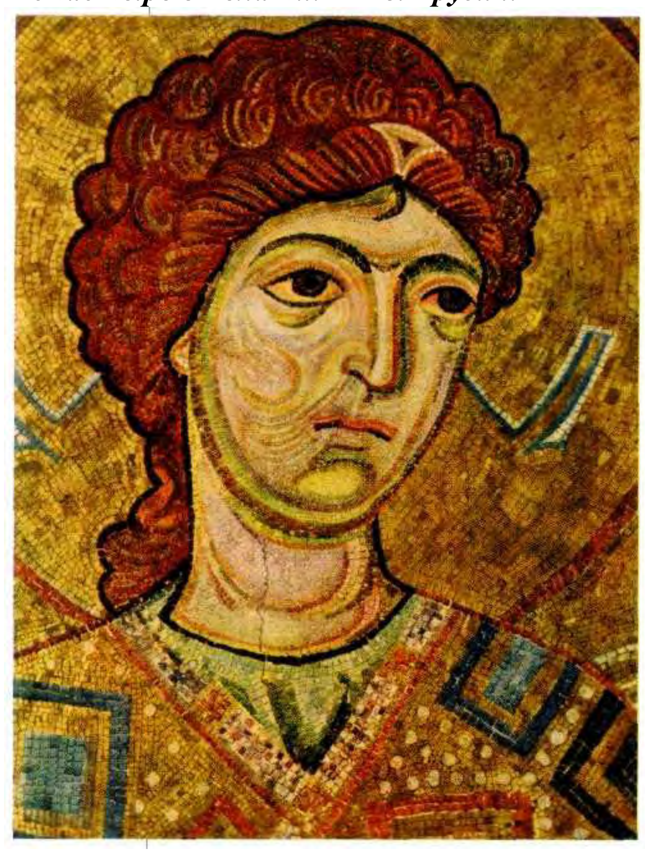
Церковь Иоанна Крестителя. VI в. Мцхета. Грузия.
217



Храмы Джвари (VI в.) и Светицховели (XI в.). Мцхета. Грузия.



Монастырь в Гелати. XII в. Грузия.



Архангел Михаил. Мозаика. XII в. Храм в Гелати. Грузия.



Мануил Евгеник.
Мученик Самон. Фреска. XIV в. Церковь Спаса. Цаленджиха. Грузия.
218

константинопольского университета; на грузинский язык переводились сочинения греческих философов и даже древнегреческие мифы и поэмы Гомера. Неудивительно, что мозаика, украшающая апсиду собора в Гелати, также имеет немало общего со столичным византийским искусством. Историки предполагают, что эта мозаика — работа византийских живописцев. Фрески в западной части храма, значительно более скованные и как бы застывшие, принадлежат местным мастерам, а может, и монастырским художникам.

В 40-е гг. XIII в. Грузию завоевали монголы. Однако уровень художественной культуры, достигнутый к тому времени, позволил грузинскому искусству сохраниться и продолжить развитие по однажды избранному пути. В монументальной живописи XIV столетия заметны родство с константинопольской школой, воздействие «палеологовского ренессанса». В конце столетия мастер из Константинополя Кир Мануил Евгеник по заказу грузинского правителя Вамека Дадиани расписал храм в Цаленджихе, продемонстрировав виртуозное мастерство и дав образец для подражания будущим грузинским художникам. Некоторые местные живописцы тем не менее ориентировались не на изыски столичного мастера, а на грузинские росписи X—XI вв. и даже на более ранние образцы. Таким образом они старались сохранить собственную православную традицию.

Тысячелетняя судьба самой Византийской империи (V—XV вв.) и большинства связанных с ней стран оказалась печальна. Однако в годы расцвета в Византийском регионе успел сложиться особый мир (куда входила и Русь), называемый в научной литературе византийским кругом. В этом названии можно видеть не просто определение некоей общности. Крут понимался византийскими мыслителями как совершенная Божественная форма, идеал гармонии, символ единства всего мироздания. Круг бесконечен и потому является символом вечности. Великие достижения византийской культуры, в которой немеркнущие отблески античности соединились с высочайшими порывами духа, навечно вошли в историю всего человечества, составив его драгоценное богатство.





ИСКУССТВО ВАРВАРСКИХ КОРОЛЕВСТВ
ИСКУССТВО ИМПЕРИИ КАРОЛИНГОВ
АРХИТЕКТУРА
МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ КНИЖНАЯ МИНИАТЮРА
ИСКУССТВО ОТТОНОВСКОЙ ИМПЕРИИ
РОМАНСКОЕ ИСКУССТВО
ФРАНЦИЯ ГЕРМАНИЯ ИТАЛИЯ ИСПАНИЯ
ГОТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО
ФРАНЦИЯ ГЕРМАНИЯ ИТАЛИЯ

В IV столетии началось Великое переселение народов — вторжение племѐн из Северной Европы и Азии на территорию Римской империи. Римляне называли их варварами, как и других чужеземцев, говоривших на непонятном языке. Долгое время римлянам удавалось сдерживать натиск варварских племѐн. Варвары заключали союзы с Римом, селились на пограничных территориях империи и даже служили наѐмниками в римской армии. В 395 г. Римская империя была разделена на две части: Западную и Восточную (Византию). Западная Римская империя, ослабленная внутренними противоречиями, не могла противостоять варварам. В условиях непрерывных войн нарушались римские законы, сокращалась торговля, приходили в упадок города. «Смотри: дороги заняты разбойниками, моря заперты пиратами, всюду война, лагеря, кровавые ужасы...» — писал современник тех событий. В 410 г. Рим захватили и разграбили германские племена вестготов, в 455

г. — вандалов. В 476 г. вождь германских наѐмников Одоакр сместил последнего римского императора Ромула Августула и сам стал править Италией, отказавшись от императорского титула. Западная Римская империя пала; Византии предстояло существовать ещѐ тысячелетие.

Наступило Средневековье — историческая эпоха, следующая за Древним миром и предшествующая Возрождению, — продолжавшееся почти десять столетий. Великое переселение народов стало одним из источников культуры Средних веков наравне с поздней античностью.

Прежде чем искусство Средневековья приняло самобытную и яркую форму, должен был пройти период становления новых идеалов и принципов. В этом процессе главную роль играло христианство. Церковь создала духовные предпосылки для совместного существования римлян и варваров, сплотила средневековое общество.

Кроме христианства Средневековье восприняло от античности некоторые художественные формы, а также ремесленные навыки. Например, приѐмы строительства храма, создания мозаики, фрески и книжной миниатюры берут своѐ начало в Древнем мире. Однако использование этого опыта в искусстве раннего Средневековья было возможно лишь там, где сохранялась культура античности, т. е. в прежних римских провинциях. На других территориях довольно долго господствовали традиции варваров.



Застѐжка для одежды. Гунны. IV—V вв.



223

ИСКУССТВО ВАРВАРСКИХ КОРОЛЕВСТВ

Мир варваров — суровый и полный опасностей — отличался от античного. Варвары поклонялись силам природы, огромную роль в их жизни играли магические обряды. Отношение этих завоевателей к античной культуре было противоречивым. Некоторые из них принимали римские обычаи, другие относились к ним враждебно. Но так или иначе, варвары испытывали восхищение перед величием и роскошью Римской империи. Многие римляне в то время стали учителями и советниками варварских вождей.

Племена варваров почти непрерывно переезжали с места на место. Поэтому их искусство того времени представлено не архитектурными сооружениями, а в основном оружием, ювелирными изделиями, различной утварью (многое было найдено в древних погребениях и кладах). Варварские мастера предпочитали яркие краски и дорогие материалы — серебро, золото, драгоценные камни. Больше ценилась не красота изделия, а материал, из которого оно было выполнено.

В V—VIII вв. на территории бывшей Западной Римской империи возникли государства германских племѐн: остготов (а позднее лангобардов) — в Италии, вестготов — в Испании, франков — в

Галлии (современных Германии и Франции), англосаксов — в Британии. Тогда же произошло обращение варварских племѐн в христианство. Всѐ это нашло отражение в искусстве. Стали возводить каменные христианские храмы, в которых появились изображения святых и христианская символика. Какова была церковная архитектура того времени можно судить по описаниям современников и немногочисленным сохранившимся памятникам, часто перестроенным в более позднее время. Храмы складывали из массивных камней, для перекрытий использовали дерево. Церкви строили по образцу римских базилик. Колонны в большинстве случаев заимствовали из античных храмов: их руины служили своеобразными карьерами для добычи строительного материала.
Что касается светской архитектуры, то сегодня приходится только догадываться, какими тогда были жилища. Их строили, как правило, из дерева, и поэтому они быстро разрушались.
Варварские государства постоянно враждовали между собой. В условиях постоянной опасности главным достоинством жилых зданий считалась их защищѐнность; комфорт)' и уюту не придавали особого значения. В результате появились хорошо укреплѐнные замки. Их возводили у слияния рек, на крутых берегах и окружали высокими насыпями и глубокими рвами.
Король остготов Теодо'рих (493— 526 гг.), завоевавший Италию, был осторожным и умным политиком, покровительствовал римской знати и Церкви, привлекал к своему двору римских писателей и философов. Ему хотелось прослыть почитателем и наследником античной культуры, поэтому в его столице Равенне (на побережье Адриатического моря) и еѐ окрестностях прокладывали дороги, возводили мосты, водопроводы, военные укрепления, дворцы и



Застѐжка-фибула. Франки. VII—VIII вв.

*Базилика — прямоугольное в плане здание, разделенное столбами или колоннами на продольные части— нефы.

храмы, восстанавливали разрушенные здания.
Король франков Хлодвиг (около 481—511 гг.) из династии Меровингов оттеснил вестготов и расширил границы своего государства, в котором господствовали теперь две культуры — античная и варварская. Франкские мастера считались искусными ювелирами, умели хорошо обрабатывать металл.

Из архитектурных памятников, созданных франками, сохранились в основном церковные постройки. Одна из самых древних — *баптистерий* (крещальня) во французском городе Пуатье. Это почти квадратное здание, сложенное из кирпича и мелкого камня. Его строители явно подражали римским образцам — карниз здания напоминает античный антаблемент (балочное перекрытие).
На франкских рельефах VII— VIII вв. изображены и христианские мученики, и причудливые, фантастические животные — эти образы отражали мировоззрение варваров в предшествующую эпоху и лишь немного изменились под воздействием христианской религии, превратившись в чертей и злых духов.
Многие франкские монастыри имели скриптории (книгописные мастерские), в которых монахи переписывали древние рукописи и составляли новые, как церковного, так и светского содержания. Книги в то время очень высоко ценились, поэтому их украшению уделяли огромное внимание. Рукописи помещали в оклады из слоновой кости или благородных металлов со вставками из драгоценных камней. В оформлении книг помимо сложного орнамента часто использовали мотивы раннехристианского искусства — венки, кресты, фигурки ангелов и птиц вокруг райского дерева. Буква порой становилась частью изображения: например, латинскую букву «Т» включали в сцену распятия. Иногда целые строчки писали буквами в виде рыб или птиц.
В Англии, Ирландии и Скандинавии, куда почти не дошла римская

ГРОБНИЦА КОРОЛЯ ТЕОДОРИХА

В Равенне в 20-х гг. VI столетия закончили строительство гробницы короля остготов Теодориха. Это двухэтажное здание, сложенное из крупных прямоугольных каменных блоков. Подражая римским зодчим, мастера стремились увенчать гробницу куполом, но для этого им не хватило ни знаний, ни опыта. Поэтому завершает сооружение огромный камень, выдолбленный в форме купола. Его доставили с противоположного берега Адриатического моря, подвесив между двумя кораблями. Он является одним из самых больших монолитов в мире, когда-либо использованных в строительстве: его толщина — один метр, окружность — тридцать три метра, а вес — около трѐхсот тонн.

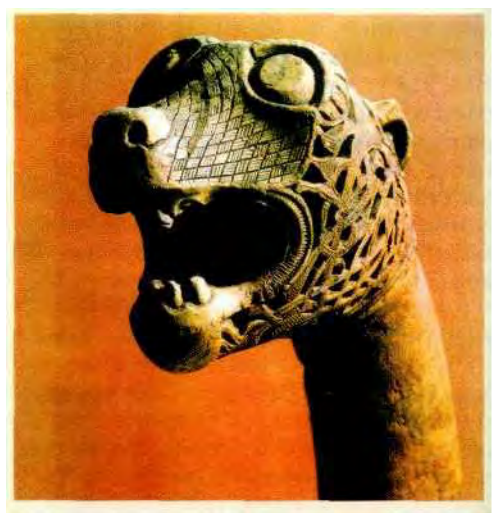


Гробница короля Теодориха. Около 453—526 гг. Равенна. Италия.

225

ПОГРЕБЕНИЕ В ОСЕБЕРГЕ

В Осеберге, на юге Норвегии, было обнаружено хорошо сохранившееся обширное королевское погребение (IX в.). Там находились украшенные резьбой разнообразные предметы быта, повозка, несколько саней, а также корабль с приделанной к его носу фигурой фантастического существа. Судя по устрашающему облику этой статуи — с огромной пастью и большими клыками, — она должна была отпугивать злых духов.



Резная голова фантастического существа, украшавшая корабль. IX в. Собрание университета, Осло. Норвегия.

цивилизация, в VII—VIII вв. все ещѐ преобладали варварские традиции и верования.

Североевропейский орнамент состоял из спиралей, плетѐнок, узлов, образующих бесконечное кружево линий. Среди узоров возникали очертания птиц, зверей, людей или демонов: например, льва, обвитого змеѐй; причѐм лапы льва и хвост змеи незаметно переходили в орнамент. Узоры были необычайно выразительны, в них как будто заключалась напряжѐнная и загадочная жизнь. Эти изображения запечатлели восприятие природы варварами, уподоблявшими мир человеку: землю — плоти, воду — крови, воздух — дыханию, огонь — теплу человеческого тела. Природа одушевлялась, а человек становился органичной частью окружавшего его мира.

Эти узоры, по представлениям варваров, обладали магическими свойствами: охраняли читателя или владельца от нечистой силы. Такие орнаменты часто встречаются на рукоятях мечей, в рукописях из ирландских монастырей. На севере Европы было развито искусство резьбы по камню. Надписями и различными изображениями украшали

большие каменные кресты, которые устанавливали чаще всего на перепутьях. Для оформления крестов сначала использовался орнамент из виноградных лоз (это были отголоски христианского искусства римских поселений, находившихся в Англии). Позднее в резьбе стали преобладать изображения стилизованных фигурок животных и птиц, вплетѐнных в замысловатые узоры.



Каменный крест. X в. Ирландия.



Страница ирландской рукописи. VIII в.

*Баптистерий — помещение, в котором проводился обряд крещения. Часто это отдельное здание, круглое или многоугольное в плане, увенчанное куполом.

ИСКУССТВО ИМПЕРИИ КАРОЛИНГОВ

На Рождество 800 г, в Латеранской базилике в Риме папа Лев III возложил на франкского короля Карла Великого (768—814 гг.) «корону римских цезарей». В Западной Европе возродилась империя. Карл, император и наместник Бога на земле, отныне должен был заботиться о спокойствии и процветании своих подданных. Под его владычеством оказалась значительная часть территории прежней Западной Римской империи. Образ этого властителя, запечатлѐнный в легендах и сказаниях, превратился в символ справедливости и могущества. Со времѐн Карла Великого европейские государи стали называть себя королями (от *лат.* Karolus — «Карл»).

При Каролингах — так называлась династия, основанная Карлом Мартеллом, дедом Карла Великого, — античность провозглашалась идеалом государственности и культуры. На документах ставили печать с изображением ворот Рима и надписью: «Обновление Римской империи». Строители в своих сооружениях подражали античной архитектуре, порой просто заимствуя колонны и другие детали из древних зданий. Миниатюристам образцом служила



Карл Великий. Конная статуя. Около 870 г. Лувр, Париж.

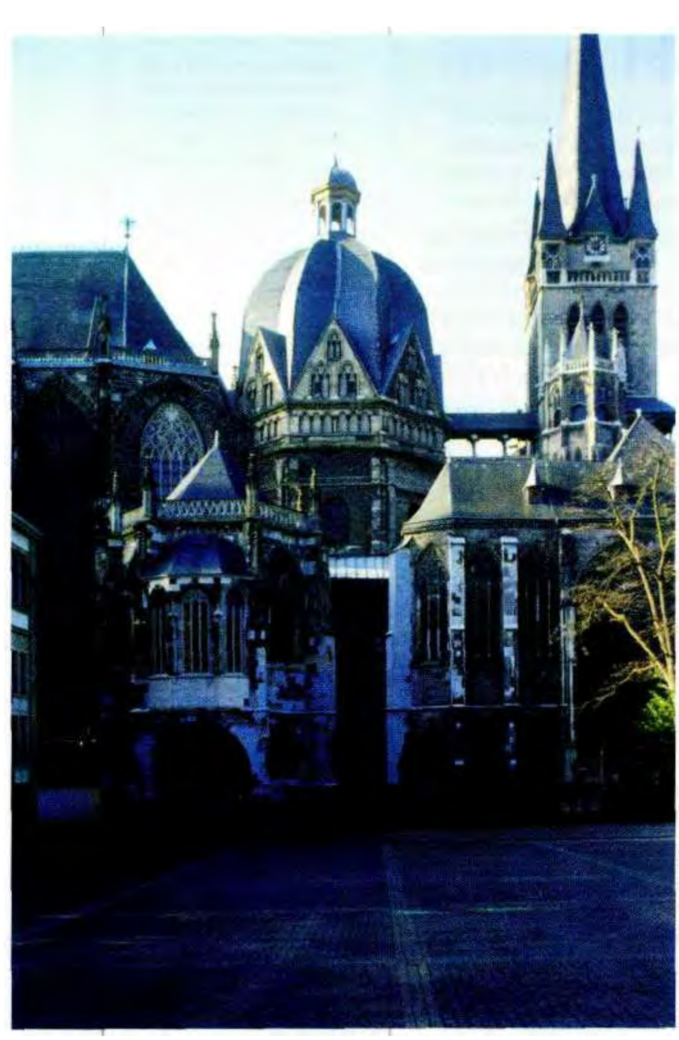
римская живопись. «Каролингский ренессанс» (от *франц.* renaissance — «возрождение») — так назвали исследователи искусство этой эпохи.

АРХИТЕКТУРА

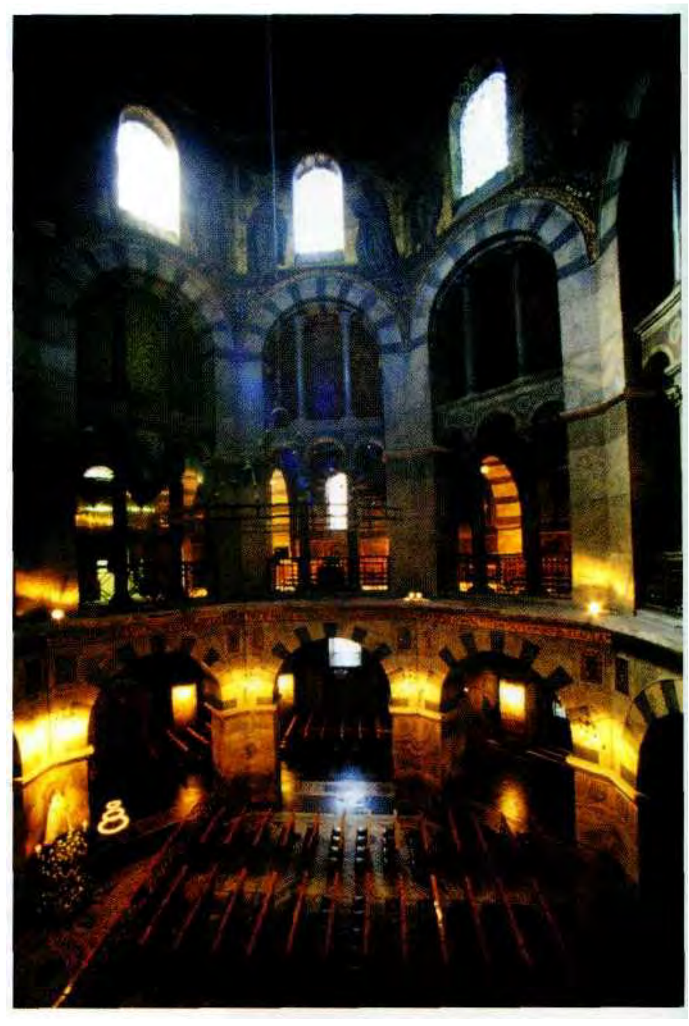
Своей столицей Карл Великий избрал небольшой городок Ахен (современная Германия). Новая столица быстро строилась. Были возведены королевский дворец, разнообразные административные здания. Время унесло с собой почти все архитектурные памятники той эпохи. До наших дней сохранилась Ахенская капелла *(от лат.* capella — «часовня»), считавшаяся одним из прекраснейших зданий средневековой Европы. Капелла представляла собой величественное двухэтажное сооружение высотой около тридцати двух метров. Еѐ нижний, в плане шестнадцатиугольный этаж олицетворял землю, а верхний, меньший по размерам и в плане восьмиугольный — небо. Первый этаж предназначался для придворных и людей низкого звания. На втором этаже, напротив алтаря, располагался императорский трон. В куполе капеллы находилось мозаичное изображение Христа, восседающего на троне в окружении двадцати четырѐх старцев и четырѐх символов евангелистов — ангела, льва, тельца и орла. Из Италии

*Античность — история и культура Древней Греции и Древнего Рима.

**Согласно христианской традиции, символами (условными обозначениями) евангелистов (авторов жизнеописаний Иисуса Христа — Евангелий) служили: ангел — Матфея, лев — Марка, телец — Луки, орѐл — Иоанна.



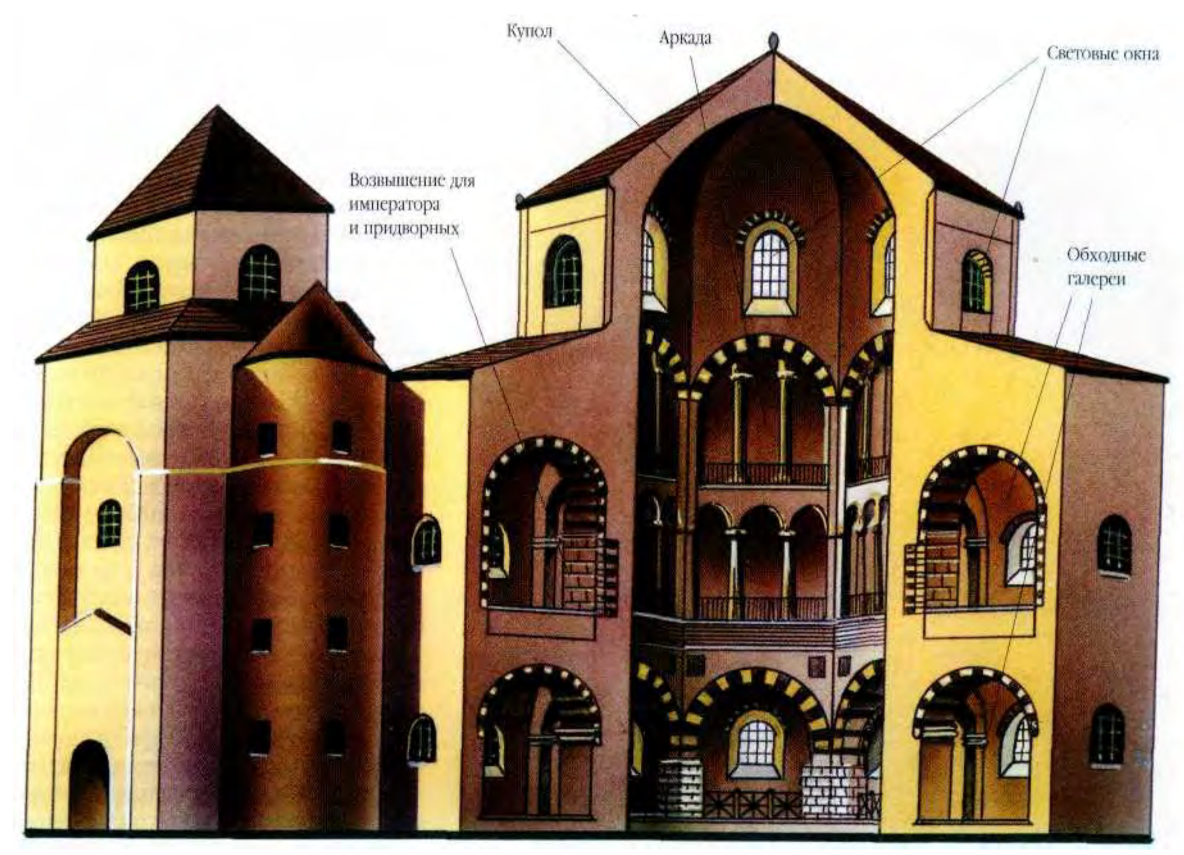
Капелла в Ахене. 788—805 гг. Германия.



Интерьер капеллы в Ахене. 788—805 гг. Германия.

для отделки капеллы привезли античные мраморные колонны, а также облицовочные плиты из дворца короля Теодориха в Равенне. Освящённая в 805 г. капелла служила не только церковью. Здесь хранились собранные Карлом Великим драгоценные христианские реликвии. 28 января 814 г. в капелле похоронили самого Карла.

В другом сохранившемся памятнике архитектуры эпохи Каролингов — воротах монастыря в Лорше (современная Германия), построенных около 800 г., — своеобразно переплелись античные и варварские мотивы, что было характерно для искусства того времени. Сооружение напоминало римскую триумфальную арку с тремя пролѐтами. Над аркой помещался Надвратный зал, назначение которого неизвестно. Стены здания были облицованы разноцветными плитами, что придавало ему нарядный, праздничный вид. Ахенская капелла и монастырские ворота в Лорше — замечательные, но нетрадиционные постройки раннего Средневековья. Типичной для того времени была архитектура многочисленных монастырей, в которых была сосредоточена политическая и культурная жизнь. Особенности зодчества определялись здесь варварскими традициями: монастырские храмы — невысокие здания с толстыми стенами — напоминали крепости.



Капелла в Ахене. Разрез.


Монастырские ворота. Около 800 г.



Церковь монастыря Сен-Рикьѐ. Реконструкция. 790—800 гг. Франция.

Церковь монастыря Сен-Рикьѐ в Северной Франции — наиболее распространѐнный тип храма эпохи Каролингов. Руководил строительством церкви настоятель монастыря Ангильберт под покровительством самого Карла Великого. До наших дней церковь не сохранилась, ее реконструкция сделана по описаниям и рисункам.

ДВОРЦОВАЯ «АКАДЕМИЯ» КАРЛА ВЕЛИКОГО

Центром «каролингского ренессанса» стала так называемая «академия» —учѐный кружок при дворе Карла Великого, созданный в 794 г. по образцу античной школы. «Из всех государей он был самым жадным в поисках людей знающих и в побуждении их к философствованию», — отмечал придворный биограф Эйнгард.

Легенды повествуют о том, что Карлу служили учѐные из разных стран: ирландцы, считавшиеся самыми образованными людьми в Европе; итальянцы — последние носители античной культуры. Наставником Карла и руководителем дворцовой школы стал богослов и поэт Алкуин из королевства Нортумбрия (в современной Англии). «Одним он преподавал правила грамматики, на других изливал волны риторики, этих готовил к битвам, тех к песням... Он объяснял гармонию неба, затмения Луны и Солнца, бурные движения моря, землетрясения, природу человека и животных, комбинации чисел и различные их формы...» —так писали о нѐм современники.

«Академия» Карла Великого превратилась в островок учѐности и цивилизации в суровом и беспокойном мире. Император сам подавал пример усердия и стремления к знаниям: в частности, начал изучать латинский и греческий языки, однако до конца своих дней так и не выучился писать...

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ

Каролингские храмы снаружи были украшены очень скромно, зато их внутреннее убранство с течением времени становилось всѐ более разнообразным, и прежде всего за счѐт настенных росписей — фресок.

Ещѐ в конце VI в. папа Григорий I говорил об огромном значении изобразительного искусства в варварском мире: «Живопись допустима в церквах для того, чтобы неграмотные могли читать, глядя на стены, находя то, чего они не в состоянии почерпнуть в книгах». Таким образом, церковные росписи в раннем Средневековье превращались в «Библию для неграмотных».

Например, в церкви Святого Иоанна Крестителя (780—790 гг.) в городе Мюстере (современная Швейцария), где находятся старейшие из известных каролингских фресок, на стенах помещался цикл росписей на сюжеты из Ветхого и Нового заветов. Здесь впервые появилось изображение Страшного суда, что позже стало одной из характерных черт средневекового искусства. Автор росписей в церкви Святого Иоанна Крестителя следовал античным традициям и канонам, о чѐм свидетельствуют строго выдержанные пропорции фигур. Но при этом мастер внѐс в изображения и своѐ восприятие окружающего мира. На фресках нет спокойных, уравновешенных композиций, свойственных античному искусству. Жесты персонажей резки, широкие складки их одежд развеваются, будто подхваченные вихрем.

Памятники светской живописи эпохи Каролингов не дошли до нашего времени. О ней известно только из воспоминаний современников. Например, имеются сведения, что во дворце Ингельсхейм, принадлежавшем Людовику Благочестивому, сыну Карла Великого, существовали росписи,

изображавшие подвиги древних героев; деяния римских императоров; события из истории династии Каролингов.

КНИЖНАЯ МИНИАТЮРА

В эпоху Каролингов необычайного расцвета достигло искусство миниатюры — книжной иллюстрации.

*Фреска (от *шпал* fresco — «свежий», «сырой») — техника стенной росписи красками, разведѐнными на воде, по сырой штукатурке.

Слово «миниатюра» происходит от латинского названия киновари — красной краски (minium), которой было принято выделять начало текста. Художники-миниатюристы часто переезжали с места на место. Поэтому школ миниатюры не было, а существовали центры изготовления иллюстрированных рукописей при монастырях некоторых городов.

В конце VIII в. под покровительством Карла Великого была основана книгописная мастерская в Ахене. В миниатюрах, созданных здесь, художники использовали и варварские, и античные традиции. Сложное плетение узоров, пурпур и золото придавали миниатюрам великолепие. Впервые в средневековой Западной Европе в них появились изображения человека — евангелистов в величественных и торжественных позах, как правило с книгой и пером в руках.

В 781—789 гг. по заказу Карла Великого в Ахене было выполнено Евангелие Годескалька, названное так по имени художника. В нѐм мастер увековечил визит Карла в Рим на Пасху в 781 г., а также крещение его сына Пипина Папой Адрианом I. Золотые и серебряные буквы до сих пор сияют на пурпурном фоне пергамента. Сам Годескальк писал, что золотые буквы символизируют красоту небес и вечной жизни.

Через несколько десятилетий традиции каролингской миниатюры стали известны в Реймсе, Туре (современная Франция) и других городах. В изображениях постепенно исчезла античная величавость человеческие чувства оживили персонажей миниатюр.

Одним из самых замечательных произведений эпохи Каролингов считается Утрехтская Псалтирь (IX в.). Названа она так по месту хранения — в университете города Утрехта в Нидерландах. В ней сто шестьдесят пять рисунков, каждый из которых соответствует определѐнному псалму. Например, сцена с двумя мастерами у кузнечного горна иллюстрирует такой стих псалма: «Слова Бога — чистые слова, как се-



Четыре евангелиста. Книжная миниатюра эпохи Каролингов.
Пергамент. Начало IX в.
Сокровищница кафедрального собора, Ахен. Германия.

Примерно в конце III в. на смену папирусному свитку (см. статью «Искусство Древнего Египта») пришѐл пергамент — специально обработанная телячья или свиная кожа. В VII—VIII вв. вместо стиля (металлической палочки для письма) и калама (тростниковой или деревянной палочки) стали пользоваться птичьими перьями. Переплѐты книг, как правило деревянные, обтягивали кожей и нередко украшали пластинками из слоновой кости, золотом или драгоценными камнями. Размеры книг могли быть самыми разнообразными: от крупных до совсем крошечных, где фигурки миниатюр были размером с булавочную головку.

ребро, очищенное в горниле земли, очищенное семь раз». Средневековый художник сумел создать нечто совершенно новое: изобразительное повествование, состоящее из сцен битв и охот, пиров и сельскохозяйственных работ, он наполнил яркими, живыми образами. Его герои испытывают благоговение и страх, волнение и умиротворение.

*Псалтирь — одна из книг Библии, содержащая псалмы (религиозные песнопения). Псалтирь в Средневековье служила основным пособием для овладения грамотой.

РЕЗНАЯ КОСТЬ

В течение многих веков кость оставалась ценнейшим сырьѐм для произведений искусства. Мастера, как правило, использовали бивни мамонтов, слонов, моржей или нарвалов (морских млекопитающих семейства дельфиновых). Самым дорогим считался слоновый бивень. О слоновой кости упоминается ещѐ в Библии: «И сделал царь Соломон большой престол из слоновой кости, и обложил его чистым золотом...».

Кость благодаря своим уникальным свойствам была одним из излюбленных материалов в раннем Средневековье. Мягкая и одновременно прочная, она поддавалась практически любым способам обработки: её точили, сверлили, резали, гравировали. Изделиям из кости придавали самую разнообразную форму, тщательно шлифовали или полировали.
Из кости изготовляли мебель и украшения, табакерки и ларцы, сосуды для хранения благовоний и реликвий, оклады книг, а также складные алтари со священными образами — их брали с собой в дорогу лица духовного звания.
Небольшие изделия из кости дают яркое представление о мастерстве скульпторов того времени. Примечательно, что резьба по кости и книжная миниатюра развивались параллельно: часто произведения этих видов искусства, выполненные в одном художественном центре, несли отпечаток единого стиля.
Стиль Утрехтской Псалтири оказал огромное влияние на другие виды средневекового искусства. Подобные изображения стали появляться на книжных окладах, выполненных из слоновой кости или золота, а также на небольших алтарях.
С середины IX в. приобрели известность иллюстрированные рукописи, созданные в монастыре Святого Мартина в Туре. В гак называемой Библии императора Карла II Лысого, выполненной в 846— 851 гг., изображена торжественная сцена поднесения книги этому государю: процессия монахов в окружении богато одетых придворных, духовенства и стражи предстаѐт перед императором. Эта миниатюра — одно из самых ранних в западном средневековом искусстве изображений реального события. Возможно, облик Карла Лысого на миниатюре передаѐт его портретные черты.
Карл Лысый стал последним покровителем искусств и ремѐсел из династии Каролингов. После его смерти в 877 г. и вплоть до начала X в. практически не существовало таких крупных художественных центров, как в период «каролингского ренессанса».
В 843 г. империя Каролингов распалась. Не прекращающиеся в течение второй половины IX столетия междоусобные войны королей и их подданных разрушили хрупкий мир империи Каролингов. Шаткое политическое и экономическое положение привело к почти полному упадку культуры.

ИСКУССТВО ОТТОНОВСКОЙ ИМПЕРИИ

В IX столетии в восточной части империи Карла Великого под властью Людовика Немецкого (833—876 гг.) объединились германские земли. Так были заложены основы будущей Германской империи, или, как еѐ официально называли, Священной Римской империи германской нации.
В 936 г. Оттон I (936—973 гг.), герцог Саксонский (Саксония — историческая область в северо-западной части Германии), короновался в Ахене — когда-то главной резиденции Карла Великого. В 962 г. Отгон был провозглашѐн в Риме императором. Торжественные церемонии в Ахене и Риме подчѐркивали преемственную связь новой, Оттоновской империи с Каролингской и Римской империями. На рубеже тысячелетий Европа переживала бурный расцвет, который затронул все области жизни.

Культурными центрами этой эпохи оставались монастыри и церкви. В церковной архитектуре воплощалась христианская религиозная идея. Храм, имевший в плане форму креста, символизировал крестный путь Христа — путь страданий и искупления. Каждой части здания приписывалось особое значение. Например, столбы и колонны, поддерживающие свод, символизировали апостолов и пророков, опору христианского учения.
С течением времени богослужения становились всѐ более пышными и торжественными. В X в. широко распространилась вера в чудодейственную силу реликвий (от *лат.* reliquiae — «остатки», «останки») — предметов, связанных с жизнью Христа, Богоматери, святых. Всѐ больше паломников стремилось посетить святые места. Архитекторы постепенно изменяли конструкцию храма — его структура должна была соответствовать требованиям усложняющегося культа. Стали увеличивать

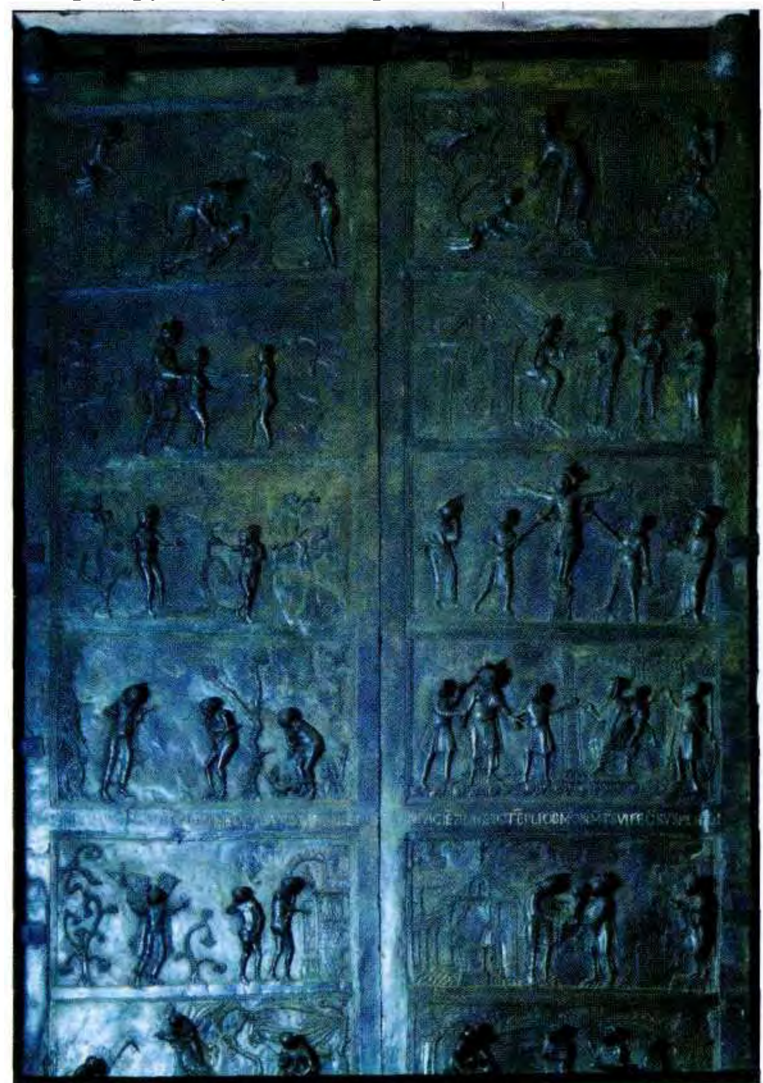
восточную часть храма, в которой находился алтарь, чтобы хранить в ней реликвии. Появились дополнительные алтари и капеллы, где богослужения совершались иногда почти одновременно.

В архитектуре Германии в то время сложился особый тип церкви — величественной и массивной. Таков собор в Шпейере (1030 — между 1092 и 1106 гг.), один из самых больших в Западной Европе, яркий символ Оттоновской империи.

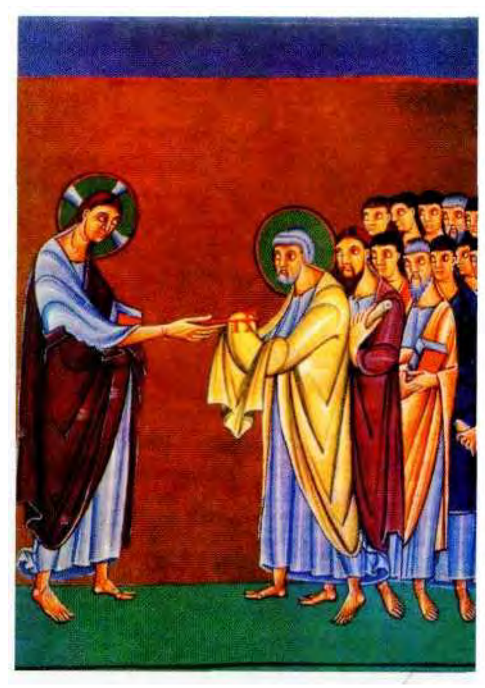
О высоком мастерстве скульпторов и литейщиков того времени свидетельствуют двери церкви Святого Михаила в Гильдесгейме (1015 г.), целиком отлитые из бронзы и украшенные рельефами, на которых изображены сцены из Ветхого и Нового заветов. На левой створке помещѐн рассказ об истории грехопадения первых людей, на правой — о миссии Христа. В сцене, где Бог осуждает Адама и Еву, мастер использовал весьма выразительный приѐм, чтобы зритель понял, кто истинный виновник грехопадения: Бог указывает рукой на Адама, Адам — на Еву, а Ева в свою очередь — на искушающего еѐ Змея.

Рубеж X—XI вв. считается золотым веком средневековой немецкой живописи. Раннехристианские и византийские черты в сочетании с традициями германской культуры создали неповторимый стиль оттоновского искусства.

В монастыре Оберцелле на острове Рейхенау, который находится на Боденском озере в предгорьях Альп, в конце X в. сформировалась ведущая школа живописи того времени. Монастырь подчинялся императору, а художники, работавшие



Бронзовые двери собора в Гильдесгейме. 1015 г. Германия.



Миниатюра из «Книги евангельских чтений Генриха II». XI в.



Принесение присяги на верность Оттону III: император восседает между представителями двух сословий — духовного и светского. Миниатюра из Евангелия Отгона III, Конец X в.

там, выполняли в основном императорские заказы.

Росписи церкви Святого Георгия в монастыре Оберцелле — характерный пример раннесредневековой живописи Германии (последняя четверть X в.). Здесь были изображены чудесные деяния Христа — «Воскрешение Лазаря», «Исцеление бесноватого», а также другие сюжеты из Нового завета. Пейзаж дальнего плана заменили горизонтальные полосы различных оттенков — так мастер обозначил степень пространственной удалѐнности элементов изображения. Здания автор изобразил условно — они лип» указывали на место происходивших событий. Художник стремился подчеркнуть особое значение Христа и Его деяний, поэтому в каждой композиции фигура Спасителя занимает центральное положение.

Наиболее ярко особенности оттоновского искусства проявились в книжной миниатюре. В то время создавались в основном богослужебные книги. Тексты Священного писания распределялись в них по типам церковных служб, месяцам и датам. Большинство сохранившихся рукописей выполнено в монастыре Оберцелле. Выдающимися произведениями искусства мастеров этой школы признаны миниатюры так называемых Евангелия Оттона III и «Книги евангельских чтений Генриха II».

В Евангелии Оттона III (конец X в.) помещены миниатюры, каждая из которых занимает целую страницу. На одной из миниатюр император Оттон III, восседающий на троне, окружѐн священниками и солдатами — их фигуры олицетворяют Церковь и воинство. На другой миниатюре представлены четыре женщины с дарами в руках, символизирующие четыре части империи — славянские земли, Германию, Галлию (современную Францию) и Рим. Женщины, почтительно склонившись, подходят к императору. Рукопись была помещена в драгоценный переплѐт: широкая золотая рама, украшенная

множеством жемчужин и сверкающих камней, обрамляла пластину слоновой кости; в центре пластины была изображена сцена Успения Богоматери.

Миниатюры «Книги евангельских чтений Генриха II» (между 1002 и 1014 гг.) выполнены яркими красками на золотом фоне. На одной из миниатюр воспроизведена сцена коронования Генриха II и его супруги Кунигунды. Композиция разделена по горизонтали на две части. В верхней находится огромная фигура Христа. Он держит короны над головами Генриха II и Кунигунды. По обе стороны от них стоят апостолы Пѐтр и Павел. В нижней части композиции помещены символические изображения провинций Германской империи.

Другим центром искусства миниатюры был город Трир. О высоком мастерстве художников трирской школы свидетельствуют миниатюры рукописи, получившей название «Регистр Святого Григория» (983 г.). Это сборник писем Папы Григория Великого. Сама книга не сохранилась, до нашего времени дошли лишь две миниатюры. На одной из них, занимающей целую страницу, изображѐн Папа Григорий Великий, вдохновляемый Святым Духом. Согласно легенде, Папа диктовал свои поучения секретарю, который находился за занавеской. Вдруг наступило долгое молчание. Обеспокоенный, юноша проделал небольшую дырочку в занавеске и увидел, что на плече у Папы сидит голубь (в христианской традиции — символ Святого Духа) и прижимает клюв к его губам. Когда голубь убрал клюв, Папа начал говорить.

Папа Григорий Великий представлен сидящим на троне с голубем на плече. Над головой Папы сияет золотой нимб, взгляд устремлѐн вдаль. Гораздо меньше по размерам фигура секретаря. Художник показывает его в тот момент, когда он, согнувшись, осторожно проделывает отверстие в занавеске. Автор миниатюры не просто иллюстратор — он талантливый рассказчик, который в одной сцене сумел передать и легенду, и еѐ символическое значение. Сюжет второй миниатюры характерен для того времени: перед величественным императором стоят четыре небольшие женские фигуры, олицетворяющие земли империи. Обе миниатюры помещались рядом, и это означало единство духовной и светской власти в государстве.

Оттоновское искусство достигло расцвета при императоре Генрихе III (1039—1056 гг.). В первые годы правления молодой государь вместе с матерью, императрицей Гизелой, посетил монастырь Эхтернах (ныне это территория Люксембурга). Миниатюры «Книги евангельских чтений Генриха

III» (1039—1043 гг.) повествуют именно об этом событии. На одной из них художник изобразил Генриха III с аббатами монастыря, на другой — императрицу Гизелу со свитой и с



Принесение присяги на верность Оттону III: императору присягают четыре провинции — Словения, Германия, Галлия, Рим. Миниатюра из Евангелия Отгона III. Конец X в.

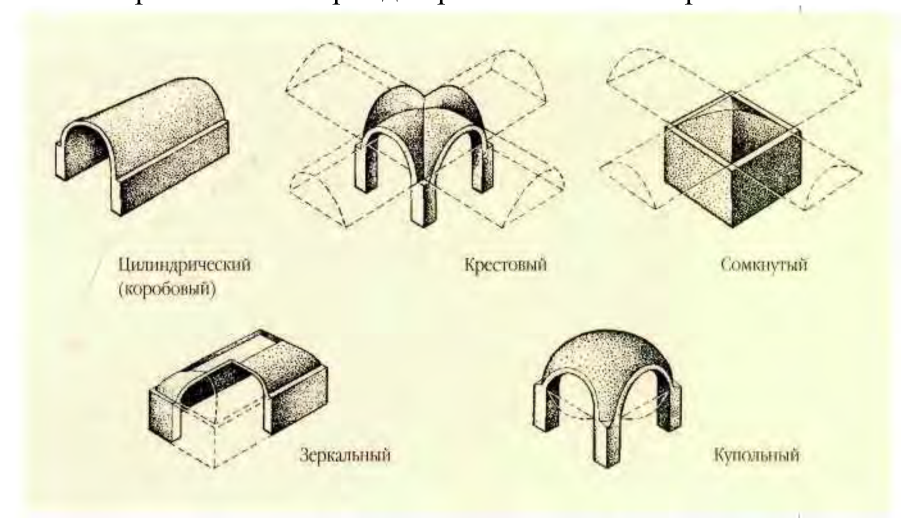


Христос коронует Генриха II и Кунигунду. Миниатюра из «Книги евангельских чтений Генриха II». Между 1002 и 1014 гг. Государственная библиотека, Мюнхен. Германия.

теми же аббатами. Выдающимся произведением мастеров Эхтернаха стал «Золотой кодекс» (1045—1046 гг.), над миниатюрами которого работали несколько художников. Крупные формы, строгая композиция, величие и возвышенность образов говорят о высоком уровне мастерства живописцев, их богатом опыте, знании позднеантичного, византийского и каролингского искусства.
В период правления Отгонов появились первые произведения средневековой скульптуры: изображения распятия Христа, Богоматери, святых. Наиболее ранними еѐ образцами стали реликварии — сосуды для хранения реликвий.
Искусство империи Отгонов сыграло огромную роль в становлении романского стиля. В Германии этот стиль полностью сложился уже к середине XI столетия.
РОМАНСКОЕ ИСКУССТВО
Термин «романское искусство» появился в начале XIX столетия. Так обозначали европейское искусство X—XII вв. Ученые полагали, что архитектура в тот период находилась под сильным влиянием так называемого «романского» зодчества (от *лат.* romanus — «римский»). Позже взгляд исследователей на средневековое искусство изменился, но название «романское искусство» сохранилось. Становление романского искусства в различных странах и областях Европы происходило неравномерно. Если на северо-востоке Франции период романики завершился в конце XII в., то в Германии и Италии характерные черты этого стиля наблюдались даже в XIII столетии.
Монах Рауль Глабер, автор хроник, так писал о начале романского периода: «С наступлением третьего года, последовавшего за тысячным, почти все земли, но особенно Италия и Галлия, оказались свидетелями перестройки церковных зданий... Мир как будто стряхивал с себя ветошь и повсюду облачался в новое белое платье церквей. В то время почти все епископальные, монастырские церкви, посвящѐнные разным святым, даже маленькие деревенские часовни были перестроены верующими и стали ещѐ краше».
Так формировался первый общеевропейский стиль: рождалась романская архитектура. Именно архитектура, и прежде всего монастырская, заняла ведущее положение в романском искусстве. Крупные монастыри обладали тогда громадной властью и богатствами. Сюда стекались не только паломники, но и ремесленники в поисках работы. В монастырях создавались прекрасные произведения архитектуры, скульптуры и живописи, призванные утвердить возраставшее значение Церкви в средневековом мире.

Огромную роль в жизни средневековых людей играло паломничество — путешествие к святым местам. В паломничестве видели покаяние, испытание, средство очищения от грехов. От святынь ждали помощи и чуда — люди верили, что мощи святых могут исцелять болезни и защищать от будущих несчастий. Главные христианские святыни находились в Иерусалиме, Риме и на севере Испании, в монастыре Сант-Яго де Компостелла.
Считалось, что в монастыре Сант-Яго де Компостелла (от *лат.* campus stellae — «место, обозначенное звѐздами») находится могила Святого Иакова, провозглашѐнного покровителем священной войны за освобождение Испании от арабов. На дорогах к монастырю строили большие паломнические церкви, в которых были реликварии.
Архитектура паломнических церквей подчинялась их главной задаче — вместить большое количество людей, желавших принять участие в богослужениях и поклониться драгоценным реликвиям. Именно в романской архитектуре впервые в Средневековье появились огромные здания, целиком выстроенные из камня. Размеры церквей увеличивались, что повлекло за собой создание новых конструкций сводов и опор. *Цилиндрические* (имеющие форму полуцилиндра) и *крестовые* (два полуцилиндра, скрещивающиеся под прямым углом) своды, массивные толстые стены, крупные опоры, обилие гладких поверхностей, скульптурный орнамент — характерные черты романской церкви.

В романский период изменилась светская архитектура. Замки стали каменными и превратились в неприступные крепости. В центре замка находилась каменная башня — *донжон.* На первом этаже располагались кладовые, на втором — комнаты хозяина замка, над ними — помещения для слуг и охраны, в подвале — тюрьма. На вершине башни выставлялся дозор.
За крепостной стеной замка находились многочисленные хозяйственные постройки, конюшни, кухня. Как правило, замок был окружѐн глубоким рвом. Мост, перекинутый через ров к главной башне, в случае опасности поднимали и закрывали им входные ворота башни. В конце XII в. на крепостных стенах появились башни с бойницами и галереи с люками в полу для того, чтобы бросать камни или лить кипящую смолу на нападающих.
По принципу защищѐнной крепости строили и первые города, окружѐнные стенами и рвами. Войти в город можно было только через укреплѐнные ворота в массивных башнях.
Росписи романского периода практически не сохранились. Они имели назидательный характер;



Конструкции сводов.



Замок Лош. Конец XI — начало XII в. Франция.

движения, жесты и лица персонажей были выразительными; изображения плоскостными. В одной сцене часто совмещались несколько точек зрения и разные моменты времени. Сюжеты росписей, чѐткие уравновешенные композиции, яркие краски — всѐ это играло важную роль в организации внутреннего пространства храма.
Как правило, на сводах и стенах храма изображали библейские сюжеты, которые нужно было рассматривать передвигаясь по храму — к алтарю и обратно. В апсиде — алтарном выступе —

обычно находилось изображение Христа или Богоматери; ниже помещались образы ангелов, апостолов, святых. На западной стене располагались сцены Страшного суда. Нижнюю часть стены обычно украшали орнаментом.
В романский период в Западной Европе впервые появилась монументальная скульптура. Скульптурные изображения — рельефы — располагали, как правило, на порталах (архитектурно оформленных входах) церквей. Рельефы обычно раскрашивали — это придавало им большую выразительность и убедительность.

ФРАНЦИЯ

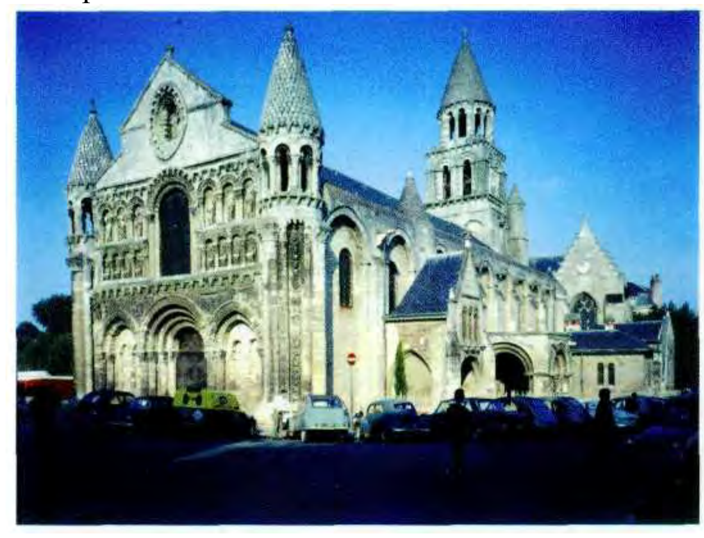
Ведущая роль в культурной жизни Европы долгое время принадлежала Франции: романское искусство формировалось здесь наиболее последовательно. Выдающиеся сооружения романского периода были созданы во французских провинциях — Бургундии, Оверни, Провансе и Нормандии.
Бургундия (Восточная Франция) — один из самых богатых районов страны, в котором были сосредоточены торговля и ремѐсла. В Бургундии построены самые крупные и величественные романские соборы Франции, отличавшиеся великолепным живописным и скульптурным убранством. Именно бургундские архитекторы разработали конструктивные новшества, позволившие уменьшить объѐм стен, увеличить вместимость соборов, достигнуть большой высоты сводов.
Церковь Святого Петра и Святого Павла в монастыре Клюни (1088—1131 гг.) — типичный пример французской романской архитектуры. Сохранились только небольшие фрагменты этой постройки, а также описания и рисунки. Тогда это была самая большая церковь в Европе. Общая длина храма составляла сто двадцать семь метров, высота центрального нефа — свыше тридцати метров. Пять высоких башен украшали церковь. Монастырь в Клюни в то время называли «вторым Римом». О богатстве и величии монастыря свидетельствует, например, тот факт, что в Клюни ежегодно кормили до семнадцати тысяч бедняков.
В церкви монастыря Клюни сохранились замечательные резные капители (верхние части колонн) с символическими изображениями семи музыкальных тональностей. В то время молитвы произносились нараспев, чтобы обращение к Богу было «созвучно» музыке небес.
К наиболее известным романским постройкам Бургундии относятся церкви Сен-Лазар в Отене (1112—1132 гг.) и Сен-Мадлен в Везле (1120— 1150 гг.). По преданию, в церкви Сен-Лазар хранились останки Лазаря, воскрешѐнного Христом, а в храме Сен-Мадлен — реликвии Святой Марии Магдалины.



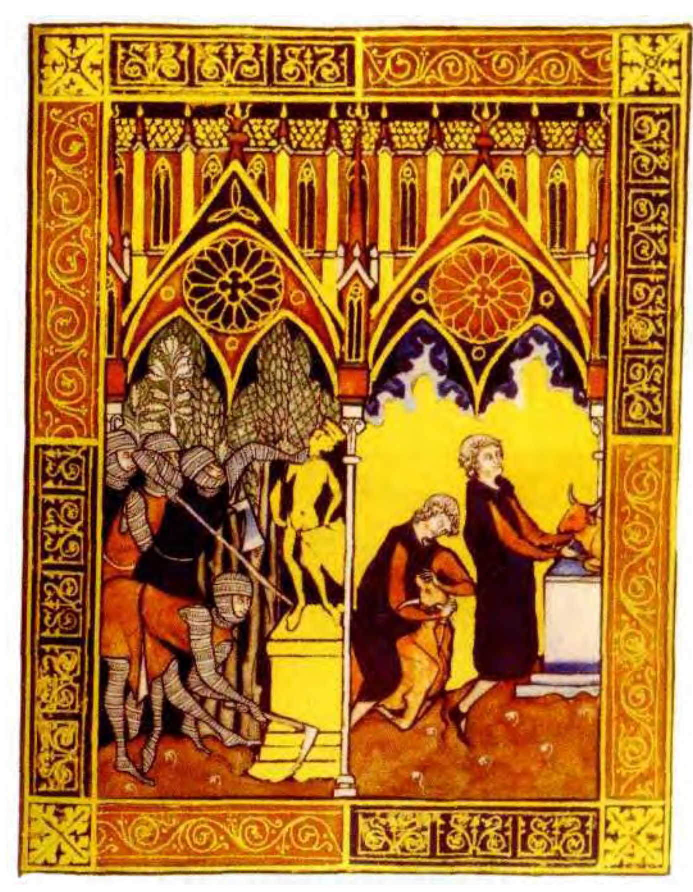
Монастырь Клюни. XI—XII вв. Франция.

Множество верующих шли сюда поклониться святыням. Славились эти церкви и богатым скульптурным убранством, покрывавшим всю поверхность стен.

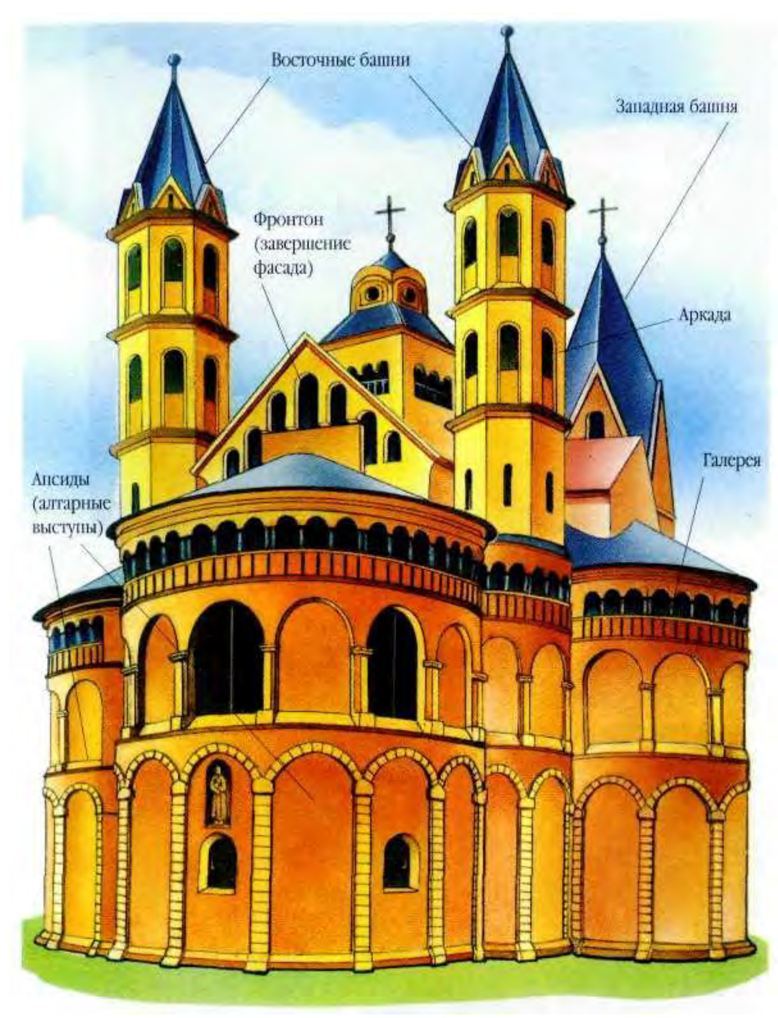
Для архитектуры Оверни (Центральная Франция) характерны мощь, простота и монументальность. В массивных церквах с толстыми стенами скульптурные украшения использовались скупо. Например, церковь Нотр-Дам-дю-Пор в Клермоне (XII в.) снаружи была оформлена неглубокими нишами, небольшими скульптурными вставками и каменными плитками разных оттенков. Только в конце XII в. на её южном портале поместили рельеф с изображением Христа во «славе» и сценами из Нового завета.
На искусство Прованса (Южная Франция) сильно повлияло римское и византийское зодчество. Античные орнаменты, колонны с античными капителями — всё свидетельствует о том, что традиции древней культуры здесь не были забыты. Храмы Прованса богато украшены скульптурой, но она не покрывает всю поверхность стен, как в церквах Бургундии, а появляется только на капителях и по сторонам порталов.
Своеобразная архитектурная школа сложилась в Нормандии, которая в то время входила в состав владений английского короля. Нормандские архитекторы долго использовали деревянные перекрытия — своды появились здесь только в конце XI в. — и почти не применяли скульптурные украшения. Церкви Нормандии, похожие на крепости, отличались просторными внутренними помещениями, большими башнями, расположенными по сторонам фасадов и в центре здания.
Расцвет романской живописи во Франции пришелся на конец XI — начало XII в. Представление о ней даѐт оформление монастырской церкви в Сен-Савен-сюр-Гартан (конец XI в. — 1115 г.) в Пуату. Все внутренние поверхности этого небольшого здания покрывали фрески, созданные несколькими мастерами.



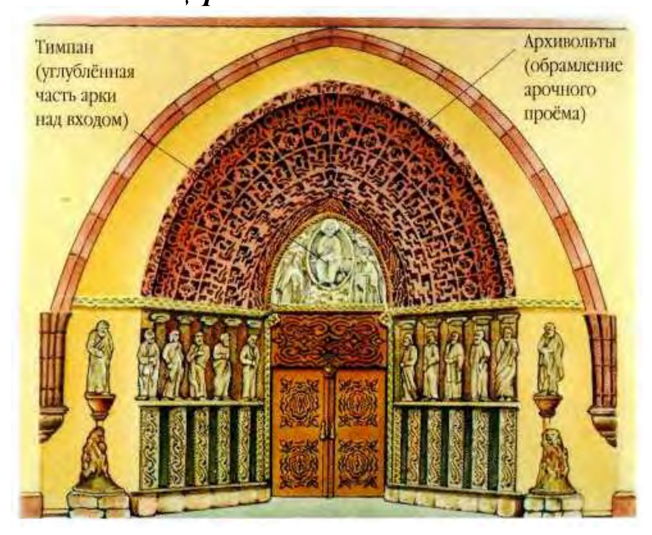
Собор Нотр-Дам ла Гранд. Первая половина XII в. Пуатье. Франция.



Миниатюра из Псалтири Людовика Святого. Около 1 258 г. Национальная библиотека, Париж. Франция.



Романская церковь.



Портал романской церкви.

Изображения располагались длинными полосами в два яруса. Сюжеты росписей были необычайно разнообразны. Это сцены из Ветхого и Нового заветов и... эпизоды из басен Эзопа — с вороной и лисицей, повешенным крысами котом. В росписях церкви воплотились наиболее важные особенности романской живописи: плоскостные изображения, разномасштабные фигуры; иногда ноги и голова персонажей повѐрнуты в противоположные стороны, из-за чего позы кажутся неестественными.

Романская живопись во Франции широко представлена книжной миниатюрой. Наибольшее количество сохранившихся рукописей создано в монастырях Южной Франции. В 1028—1072 гг. в монастыре Сен-Север в провинции Гасконь была изготовлена иллюстрированная рукопись комментариев к Апокалипсису — заключительной книге Нового завета. Миниатюры, выполненные в духе народных традиций, отличаются яркими насыщенными красками и необычайно живописны. Их автором считается Стефан Гарсиа — один из немногих художников, чьѐ имя дошло до нашего времени.

Скульптура в западноевропейских средневековых храмах впервые появилась в XI в. Это были рельефы и небольшие детали оформления стен. В XII в. скульптура распространилась практически во всей Европе. Особенно широко украшали ею храмы в Бургундии и Провансе.

К выдающимся памятникам искусства романского периода относятся скульптурные украшения бургундских церквей Сен-Лазар в Отене и Сен-Мадлен в Везле. Рельеф со сценой Страшного суда в соборе Сен-Лазар (1130—1140 гг.) разделѐн на несколько ярусов. Вверху справа ангелы сопровождают праведников; слева черти тащат грешников в ад; там же взвешивают добрые и дурные поступки людей. В нижнем ярусе показаны души, с трепетом ожидающие Суда. Выразительно изображѐн Суд: ангел и чѐрт держат чаши весов, и каждый старается перетянуть весы

в свою сторону. У ног ангела маленькие человечки прячутся в складки его одежды, в страхе ожидая решения Суда. На рельефе были начертаны две фразы: «Так воскреснет тот, кто не вѐл безбожную жизнь» и «Пусть содрогнется от ужаса впавший в земные заблуждения, ибо такова его страшная судьба, изображѐнная здесь». Имя мастера, выполнившего эти рельефы, известно — сохранилась латинская надпись: «Гислебертус это сделал».

Другой яркий образец бургундской скульптуры — композиция «Сошествие Святого Духа» в церкви Сен-Мадлен в Везле (начало XII в.). В центре сцены изображѐн Христос, наставляющий апостолов, по краям находятся фигурки полуфантастических существ: пигмеи, люди с огромными, как у слона, ушами, чудовища с собачьими головами. Вероятно, эти существа символизировали страны, куда проповедники несли христианскую веру.

В скульптуре Прованса сильно ощущается влияние античности: это проявляется и в сюжетах, и в манере исполнения. В Провансе не встречается такого обилия скульптурных изображений, как в Бургундии. Однако на фасадах, по сторонам входов, часто помещали большие фигуры святых. По сравнению со скульптурами из Бургундии в позах и движениях этих святых было больше естественности. Типичным примером скульптуры Прованса могут служить украшения церкви Сен-Трофим (XII в.) в Арле.

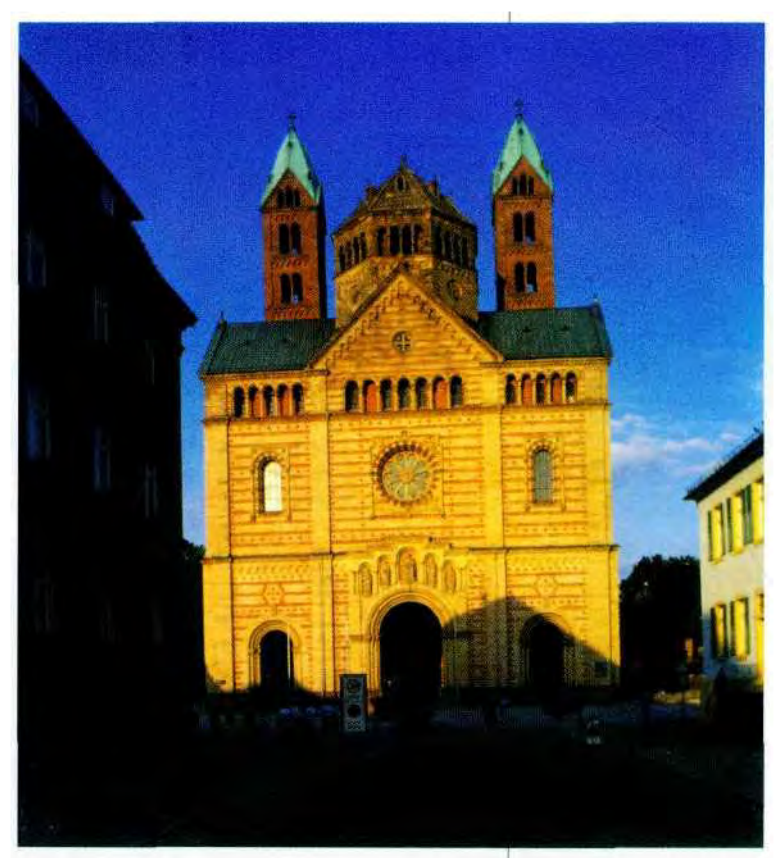
ГЕРМАНИЯ

XI—XII столетия для Германии были временем жестоких междоусобных войн, борьбы императоров с папством.

Наиболее полно и ярко романский стиль в Германии воплотился в архитектуре. В XI—XII вв. началось строительство крупных соборов в городах на Рейне — в Вормсе, Шпейере, Майнце. Собор в Вормсе (1181 — 1234 гг.) был похож на неприступную крепость. Его толстые гладкие стены, узкие окна, массивные башни выглядели суровыми и величественными. В Германии сохранились и памятники светской архитектуры того времени — феодальные замки и крепости.

На рубеже XII—XIII столетий в Германии существовал так называемый «переходный стиль», в котором сочетались романские и готические черты (см. статью «Готическое искусство»). Например, в соборе в Бамберге (1185 г. — XIII в.) суровость гладкой поверхности стены нарушили декоративные аркады и множество окон; башни стали менее массивными; фасады, покрытые рельефами, потеряли былую строгость.

Романская живопись Германии почти не сохранилась. Но то, что дошло до нашего времени, свидетельствует о расцвете этого искусства в романский период. Особенно



Западный фасад собора в Шпейере. 1030 — между 1092 и 1106 гг. Германия.



Собор в Вормсе. 1181 —1234 гг.
Германия.

ярко это проявилось в миниатюре. На рубеже XII—XIII вв. в одном из баварских монастырей была создана рукопись Carmina Burana — сборник светских стихотворений, в котором впервые в средневековом западноевропейском искусстве была изображена природа. Сцены, представленные на миниатюрах, окружал орнамент из деревьев с разнообразными зверями и птицами.

Скульптуру в романский период в Германии размещали, как правило, внутри храмов. На фасадах она стала встречаться лишь в конце XII в. Сначала это были рельефные вставки, а позднее — развѐрнутые композиции. Деревянные раскрашенные распятия (обычно их вешали в пролѐте арки над алтарѐм), украшения светильников, купелей, надгробий, реликвариев, подставок для чтения книг

подчѐркивали отличие мира Божественного, воплощѐнного в Церкви, от окружающего греховного мира. Изображения кажутся отрешѐнными от земного существования, они условны, обобщены.
Примером может служить созданное в Брауншвейге распятие (около 11б0 г.), на котором сохранилась подпись мастера: «Имервард сделал меня». Христос представлен властелином мира, победившим смерть и страдания. Крест — это символ воскресения, победы, а не орудие мученической смерти. Такое прочтение образа изменилось лишь в конце XII в., когда на первый план выступила человеческая природа Христа, идея мученичества.
Выдающимся памятником скульптуры поздней романики в Германии стали рельефы Бамбергского собора (около 1230 г.). Несмотря на то что композиция оставалась плоскостной, образы, созданные художником, очень жизненны — возникает впечатление, что даже выражение их лиц меняется.
На грани светского и религиозного искусства находится надгробие короля Рудольфа Швабского в соборе Мерзебурга. (Рудольф Швабский погиб в 1080 г. под Мерзебургом, сражаясь против германского императора Генриха IV.) На бронзовой плите король предстаѐт в полный рост с державой и скипетром в руках. Плоскостность, бесплотность, симметричность изображения, что характерно для романского стиля, а также застывший, непроницаемый взгляд короля — всѐ в этом памятнике должно было подчѐркивать величие и святость погибшего монарха. В этот период в Германии появился один из первых в средневековом искусстве светских памятников. В 1166 г. Генрих Лев, герцог Саксонский, поставил перед замком Дапквардероде в Брауншвейге фигуру бронзового льва — памятник собственному могуществу. В родовом гербе герцога Саксонского был изображѐн лев, по образцу которого и отлили изваяние.

ИТАЛИЯ

Искусство Италии формировалось под влиянием многовековых культурных традиций, которые были неодинаковы в различных областях страны. Если в искусстве Венеции и Южной Италии преобладали византийские черты, то в Риме и Центральной Италии — античные. Лишь искусство Ломбардии, расположенной на севере Италии, восприняло формы романского стиля.

Такова, например, возведѐнная ещѐ в VI в. церковь Сант-Амброджо в Милане, которую перестроили в XI—XII вв., и другие дошедшие до нашего времени памятники. Они отличаются нарядным и изящным наружным убранством, в котором широко использовались многоцветные мраморные плиты.

К выдающимся произведениям архитектуры Центральной Италии, впитавшей античные традиции, относится знаменитый комплекс в Пизе. Этот прекрасный ансамбль, включавший в себя собор, башню и баптистерий, создавался в течение долгого времени: в XI в. здесь работал архитектор Бускетто, в XII в. — архитектор Райнальдо. Самой из-

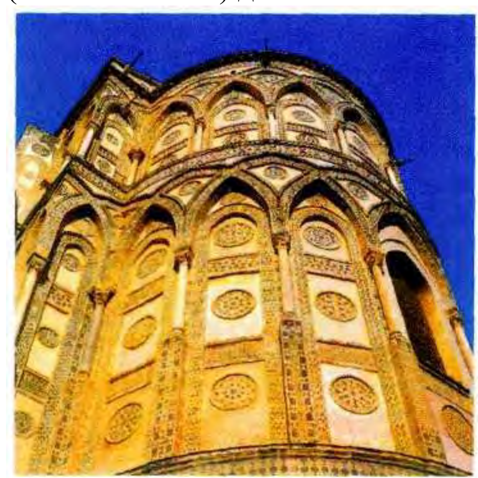


Собор и башня в Пизе. Начало строительства — 1063 г. Италия.

вестной частью комплекса является знаменитая Пизанская «падающая» башня. Некоторые исследователи предполагают, что башня наклонилась в результате оседания фундамента в самом начале работ, и тогда было решено сделать еѐ наклонной.

Своеобразный романский стиль сложился в Сицилии. В нѐм чувствуется сильное влияние не только Византии и Востока, но и западной архитектуры. Палатинская капелла (1131 —1143 гг.) в Палермо и собор Санта-Мария Нуова (1174—1189 гг.) в Монреале — типичные памятники сицилийской архитектуры.

Романская живопись Италии, сформировавшаяся под влиянием раннехристианского искусства и византийской культуры, отличалась большим разнообразием. Наиболее значительными её центрами были
Рим и монастыри Южной Италии во главе с аббатством Монтекассино. Фрески церкви Сан-Клементе (1073—1084 гг.) дают наиболее полное представление о римской



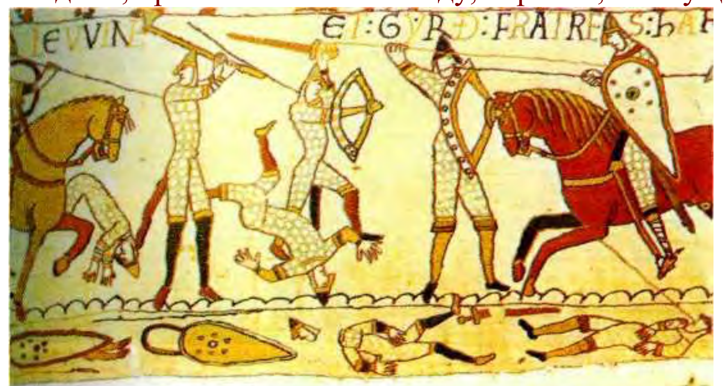
Собор Санта-Мария Нуова. фрагмент. 1174—1189 г. Монреале. Сицилия.

живописи, для которой характерны тонкие сочетания цветов, чѐткие композиции. На стенах церкви в росписях представлена легенда о Святом Клементе. Она рассказывает о том, что Святой Клемент за веру был утоплен противниками христианства. На месте его гибели ангелы выстроили храм. В день смерти святого этот храм показывался из-под воды, и верующие приходили поклониться ему. И когда одна мать забыла своего ребѐнка в храме, то через год, вернувшись туда, она обнаружила малыша целым и невредимым. Эта история очень живо и непосредственно, с большим количеством деталей изображена на стенах церкви.
Монастырь Монтекассино славился как центр изготовления иллюстрированных рукописей. Художники-миниатюристы, работавшие в монастыре, очевидно, хорошо знали и любили византийское искусство, под влиянием которого были созданы, например, иллюстрации к «Лекционарию переписчика Льва» (1072 г.).
На юге Италии существовала своеобразная форма религиозных текстов — богослужебные пергаментные свитки. Иллюстрации на этих свитках были размещены так, чтобы прихожане могли разглядывать изображения, когда свиток постепенно разворачивался по мере прочтения текста священнослужителем.
Скульптура Италии романского периода формировалась в основном под влиянием античных традиций. Самые знаменитые произведения романской скульптуры созданы в Северной Италии. Это монументальные рельефы храмов в Милане, Вероне, Павии.
Романский стиль в скульптуре Италии завершился в творчестве Бенедетто Антелами (около 1150 — около 1230). Бенедетто Антелами был автором первой в Италии отдельно стоящей скульптуры — изображения библейских пророков Давида и Иезекииля, — находящейся в соборе города Фиденца. В Италии это первый пример подобной скульптуры.

РОМАНСКОЕ ИСКУССТВО В АНГЛИИ

Завоевание Англии норманнами в 1066 г. укрепило еѐ культурные, политические и экономические связи с континентом, что во многом повлияло на формирование романского стиля в этой стране. Во второй половине XI в. в Англии развернулось строительство монастырей и соборов, в котором участвовали мастера с континента, особенно из Нормандии (Нормандия до начала XIII в. входила в

состав английского королевства). В этот период были возведены соборы в Сент-Олбансе (1077—1090 гг.), Питерборо (конец XII в.) и др.
Сохранился необычный памятник изобразительного искусства Англии романского периода — ковѐр из собора в Байѐ (XI в.) в Нормандии. Его ширина — пятьдесят сантиметров, а длина — целых семьдесят метров! На ковре изображено завоевание Англии норманнами. Ковѐр может служить своеобразной энциклопедией жизни XI столетия: на нѐм представлены крестьяне, ремесленники, солдаты, приготовления к походу, корабли, плывущие в Англию, сражения.



Битва при Гастингсе. Ковѐр из Байѐ. Фрагмент. Около 1077 г. Музей королевы Матильды, Байѐ. Нормандия.

ИСПАНИЯ

Романское искусство Испании развивалось под влиянием арабской и французской культуры. Города Кордова, Гранада, Севилья, Валенсия, находящиеся в арабских владениях, славились прекрасными дворцами, мечетями, фонтанами. Арабы привнесли в искусство Испании затейливые восточные орнаменты, некоторые архитектурные детали, в частности тонкие витые колонки.
*В первой половине X в. норманны (скандинавские племена) завоевали область на севере Франции, получившую название Нормандия. В 1066 г. они высадились в Англии и разгромили англосаксонское войско в битве при Гастингсе. Нормандский герцог Вильгельм Завоеватель (1035-1087 гг.) стал королѐм Англии.

XI—XII вв. для Испании были временем Реконкисты — войны за освобождение территории страны, захваченной арабами в 711 —718 гг. Война наложила сильный отпечаток на всѐ искусство Испании того периода, но прежде всего на архитектуру.
Как ни в одной стране Западной Европы, в Испании развернулось строительство замков-крепостей. Настоящей страной замков стало королевство Кастилия (Центральная Испания) — еѐ название произошло от испанского слова «Castillo, что означает «замок». Один из самых ранних замков романского периода — королевский дворец Алькасар — был построен в IX в. в Сеговии. Он сохранился до нашего времени. Дворец стоит на высокой скале, окружѐнной толстыми стенами со множеством башен. В ту пору подобным же образом возводили города.
В церковных постройках Испании романского периода практически отсутствуют скульптурные украшения. Храмы имеют облик неприступных крепостей. В испанской культуре того времени большую роль играла монументальная живопись. В стране сложилась своеобразная школа фрески: росписи выполнялись яркими красками с чѐтким контурным рисунком. Изображения были очень выразительны.

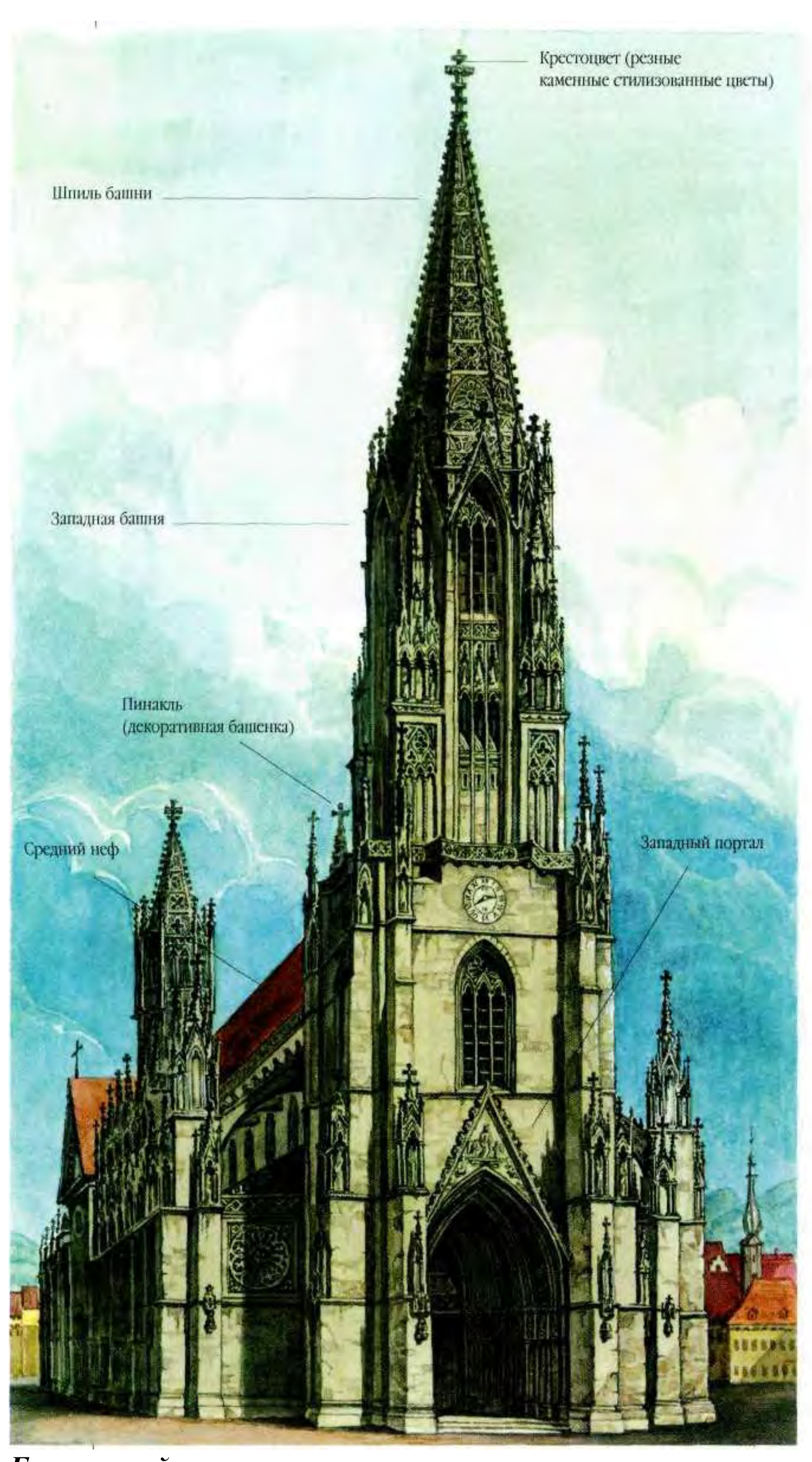


Замок Алькасар. IX в.
Сеговия. Испания.

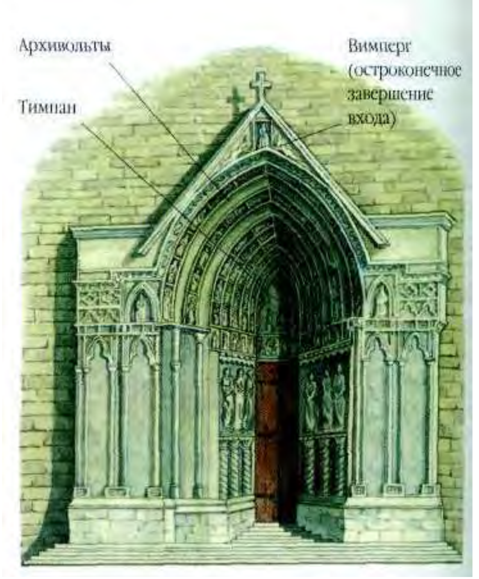
Первые произведения монументальной скульптуры появились в Испании в XI в. Это были украшения капителей, колонн, дверей. Выдающимся памятником романской скульптуры Испании считается «Портик Славы» (1168—1188 гг.), выполненный мастером Матео в церкви Сант-Яго де Компостелла. Здесь особенно явно ощущается влияние французской культуры.

ГОТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

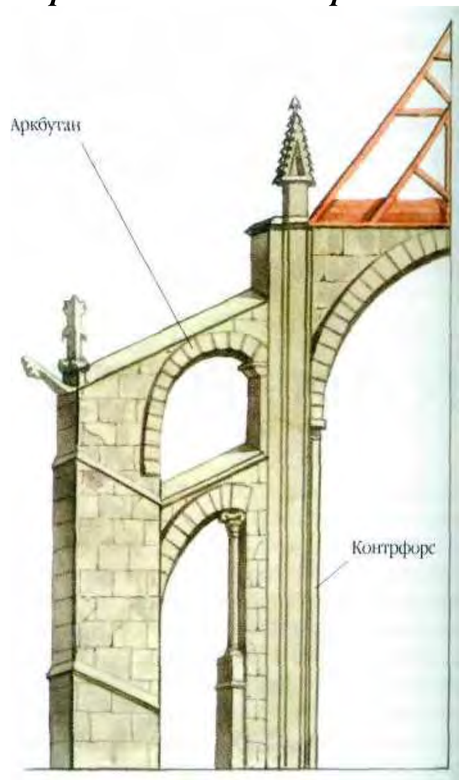
Наименование «готическое искусство» (от *итал.* gotico — «готский», по названию германского племени готов) возникло в эпоху Возрождения. «Готическое» в те времена означало «варварское» в противовес «римскому»: готическим называли искусство, которое не следовало античным традициям, а значит, не представляло интереса для современников. «Упаси, Боже, любую страну от одной мысли о работах подобного рода, столь бесформенных по сравнению с красотой наших построек, что и не заслуживают того, чтобы говорить о них больше, чем сказано» — эти слова итальянского историка искусства Джорджо Вазари (1511 — 1574) показывают отношение к готике, сложившееся в эпоху Возрождения в Италии. Подобные представления изменились лишь в XIX в., когда эпоху Средневековья перестали считать «тѐмными веками» в истории человечества. Однако название «готическое» сохранилось за европейским искусством позднего Средневековья. В различных европейских странах готика имела свои характерные особенности и хронологические рамки, по еѐ



Готический храм.



Портал готического храма.

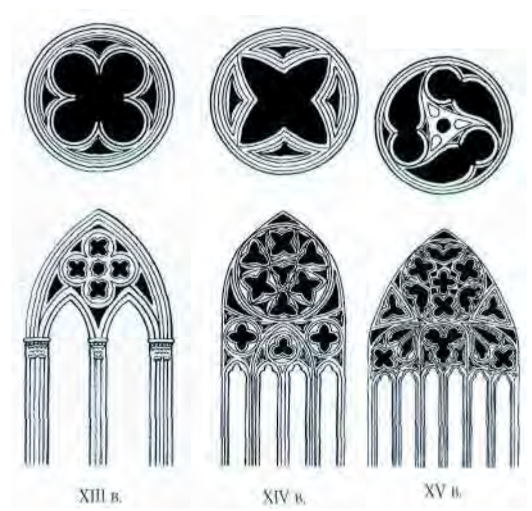


Система аркбутанов и контрфорсов.

расцвет приходится на XIII—XIV вв. В истории искусства принято выделять раннюю, зрелую (высокую) и позднюю («пламенеющую») готику.

В отличие от романского периода центрами европейской религиозной, культурной, политической и экономической жизни к концу XII в. стали не монастыри, а города. Подчинявшиеся светскому или церковному правителю, города тем не менее обладали значительными привилегиями: органами самоуправления, правом вести торговлю. В городах располагались дворцы аристократов, резиденции высшего духовенства, церкви, монастыри, университеты. Города привлекали множество людей —

ремесленников, паломников, студентов. «Городской воздух делает свободным» — гласила поговорка того времени.
Центрами общественной жизни средневекового города *стали* ратуша (здание городского самоуправления) и собор (крупный христианский храм). Ратуша представляла собой большое каменное здание с залом для собраний на первом этаже и подсобными помещениями на втором. Над ратушей возвышалась башня — символ свободы города.
Соборы должны были вмещать всё многочисленное городское население. Перед соборами выступали проповедники, проводили дискуссии профессора и студенты. Устраивались здесь и театрализованные религиозные представления. Строили соборы городские мастера (а не монастырские, как прежде). Сами горожане часто являлись заказчиками или создателями произведений искусства для украшения соборов.
Готические соборы значительно отличались от монастырских церквей романского периода: романская церковь тяжеловесна и приземиста, готический собор лѐгок и устремлѐн ввысь. Это связано с тем, что в готической архитектуре стали использовать новую конструкцию сводов. Если в романской церкви массивные своды покоятся на толстых стенах, то в готическом соборе свод опирается на арки, а те в свою очередь — на столбы. Боковое давление свода передаѐтся аркбутанам (наружным полуаркам) и контрфорсам (наружным опорам, своего рода «костылям» здания). Такая конструкция дала возможность уменьшить толщину стен, увеличить внутреннее пространство здания. Стены перестали служить опорой свода, что позволило проделать в них множество окон, арок, галерей. В готическом соборе исчезла ровная поверхность стены, поэтому стенная роспись уступила место витражу — изображению, составленному из скреплѐнных между собой цветных стѐкол, которое помещали в проѐм окна. Внутри и снаружи собор украшало множество статуй и рельефов.
Скульптурное и живописное убранство соборов, выполненное на религиозные и светские сюжеты, несло в себе систему взглядов и представлений, которыми должны были руководствоваться в своей повседневной жизни люди Средневековья.
В романском храме отдельные его части чѐтко разграничивались, в готическом — границы между ними стѐрлись. Пространство собора — с многочисленными архитектурными и скульптурными украшениями, светом, льющимся сквозь стекла витражей, — создавало образ небесного мира, воплощал мечту о чуде.
В готический период изменился образ Христа — на первый план выдвинулась тема мученичества: готические художники изображали Бога скорбящего и страдающего, принявшего муки на кресте за грехи человечества. Готическое искусство постоянно обращалось к образу Богоматери — заступницы и просительницы за людей перед Богом. Культ Богоматери сложился практически одновременно с поклонением прекрасной даме, характерным для Средневековья. Нередко оба культа переплетались, и Богоматерь представала в облике прекрасной женщины.
В то же время сохранялась вера в чудеса, фантастических животных, сказочных чудовищ. Их изображения встречаются в готическом искусстве так



Готические окна.

247

же часто, как и в романском: например, в виде скульптур — химер или статуй-водостоков — гаргулей.

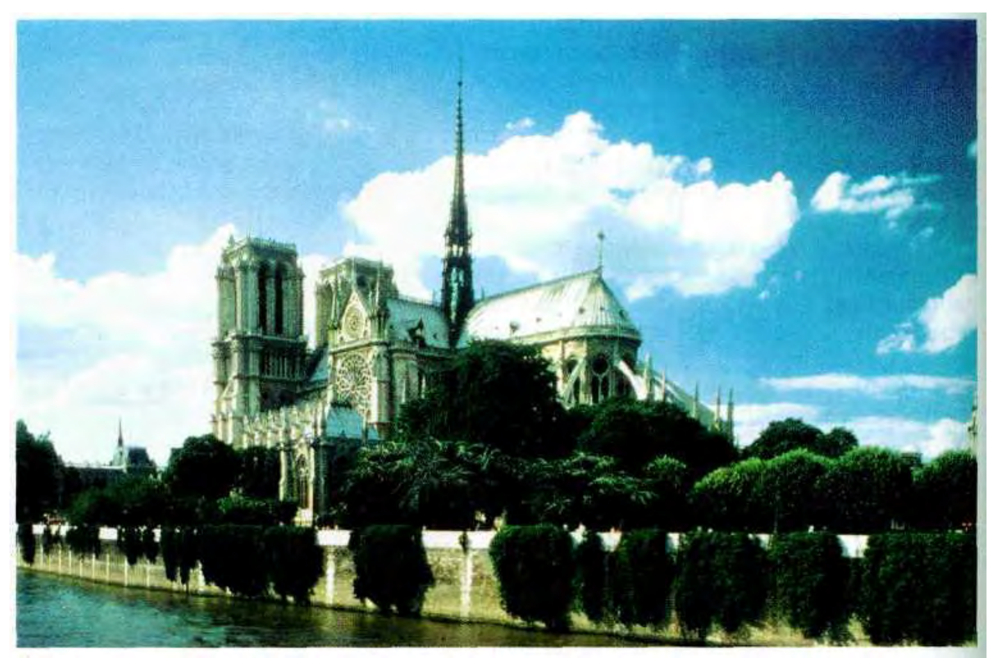
В XIII—XIV вв. наряду с церковными книгами, богато иллюстрированными изображениями святых и сценами из Священной истории, получили распространение часословы (сборники молитв и текстов, распределѐнных по календарю), романы, исторические хроники. На их страницах помещали сцепы светских увеселений, рыцарских турниров, крестьянского труда. Они обрамлялись изящным орнаментом из цветов и трав.

ФРАНЦИЯ

Готическое искусство первоначально возникло и развивалось во французской провинции Иль-де-Франс (центре королевских владений). Во многом это было связано с усилением могущества французского государства, укреплением королевской власти, ростом городов. Расцвет литературы, науки, разнообразных ремѐсел превратил Париж, главный город провинции Иль-де-Франс, в столицу европейской культуры. «Печь, где выпекается духовный хлеб человечества» — так назвал Иль-де-Франс один из современников той эпохи.

Характерные черты ранней готики воплотились в главном соборе столицы Франции — Нотр-Дам де Пари (Парижской Богоматери). Величественный Нотр-Дам де Пари был заложен в 1163 г., по его строительство продолжалось в течение нескольких столетий — до XIV в.

Нотр-Дам де Пари представляет собой базилику длиной сто двадцать девять метров, состоящую из пяти продольных нефов и одного поперечного — трансепта. В храм ведут три входа-портала, обрамлѐнных уходящими в глубину арками; над ними находятся ниши со статуями — так называемая «королевская галерея», изображения библейских царей и французских королей, которых отождествляли с персонажами Ветхого завета. Центр западного фасада украшает окно-роза, а над боковыми порталами вытянулись вверх окна под стрельчатыми арками. На башнях собора распо-



Нотр-Дам де Пари. 1163 г. XIV в. Париж. Франция.
248

лагаются скульптуры фантастических чудовищ — химер.

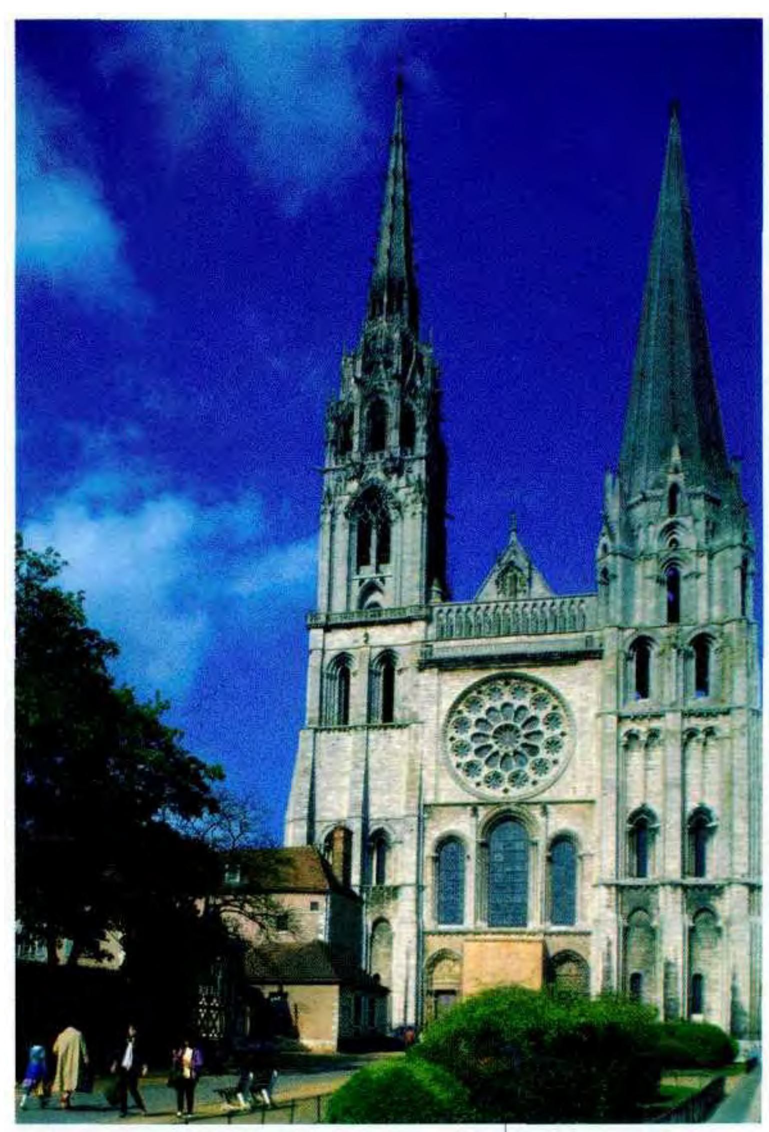
В Нотр-Дам де Пари соединились черты романского и готического стилей. Массивные башни фасада характерны для романской архитектуры, в то время как крестовый свод, опирающийся на арки, использование аркбутанов и контрфорсов, стрельчатых арок и множества окон — черты, свойственные готическому искусству.

Собор в Шартре (XII—XIV вв.) считается одним из красивейших в Европе. Шартр, где находились драгоценные реликвии Богоматери, пользовался особым покровительством короля Людовика IX, который подарил собору большое окно-розу. Витражи пожертвовали собору ремесленники города. В строительстве собора принимало участие множество людей: например, в 40-х гг. XII в. тысячи нормандских паломников явились в Шартр и несколько месяцев вкатывали на крутой склон тяжѐлые возы с камнями, распевая гимны в честь Богоматери. Возведение собора считалось праведным делом, за которое верующим простятся грехи и будет обеспечено спасение на небесах.

«Королевский портал» (1145— 1155 гг.) собора в Шартре — яркий образец готической скульптуры. Собор в Шартре славился также своими витражами, которые занимали площадь более двух с половиной тысяч квадратных метров. В 1194 г. собор в Шартре почти полностью сгорел, сохранились только «королевский портал» и основания башен. Позднее здание было вновь отстроено.

К выдающимся произведениям зрелой готической архитектуры относятся соборы в Реймсе и Амьене. Собор в Реймсе (1211 — 1330 гг.), где короновались французские короли, — величественный памятник королевской власти и могуществу. В то же время это свидетельство силы и богатства самого города и его жителей, активно участвовавших в строительстве. Собор в Амьене (1218— 1268 гг.) — длиной сто сорок пять и высотой сорок два с половиной метра — самый крупный во Франции.

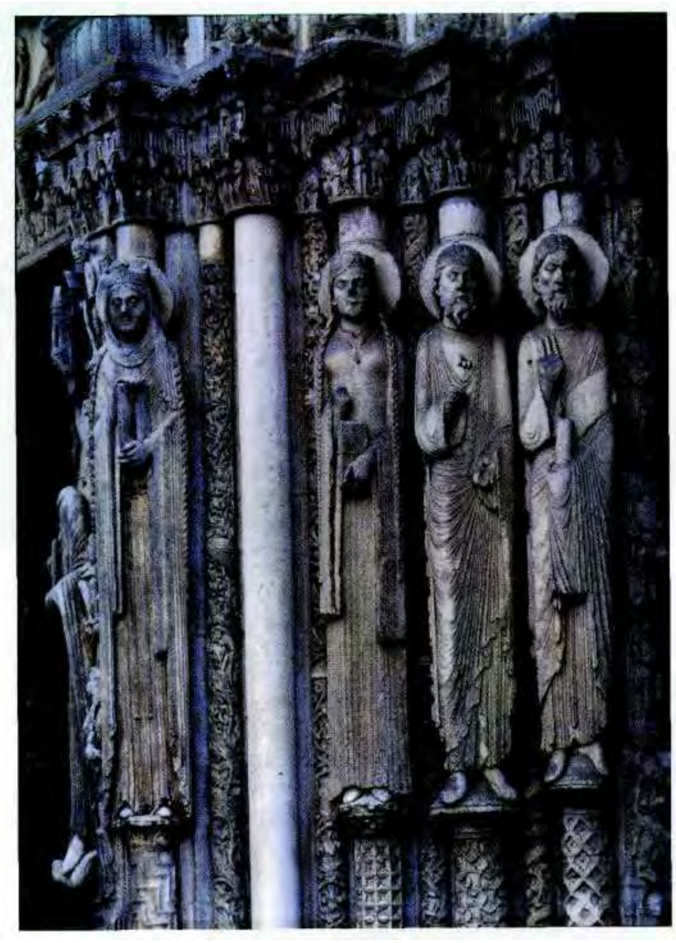
Впечатление, которое производят на зрителя эти соборы и подобные им архитектурные памятники зрелой готики, передают следующие слова известного искусствоведа XIX в. П. П. Гнедича: «Эти бесконечно переплетающиеся аркады и своды, кажется, ведут куда-то в иной мир. Всѐ стремится к чему-то высшему, гигантскому... на колоссальные столбы колонн громоздятся новые столбы, над ними нависают сквозные воздушные переходы; своды



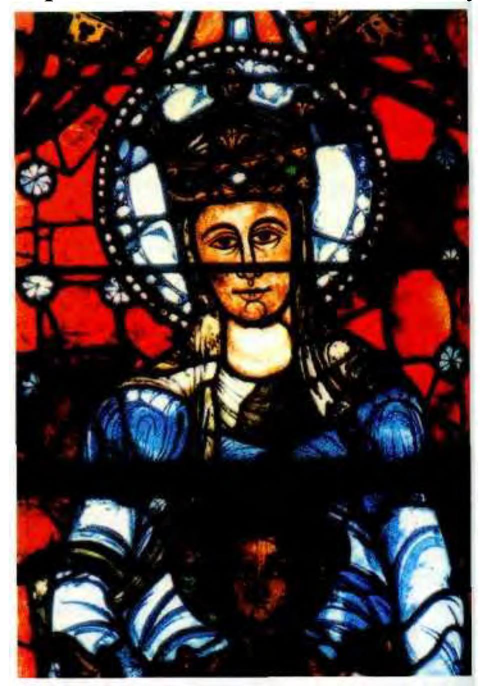
Собор в Шартре. XII—XIV вв. Франция.



Христос как Судия мира. Скульптура и соборе Шартра. XII—XIV вв. Франция,



Персонажи Ветхого навета. Скульптура в соборе Шартра. XII—XIV вв. Франция.

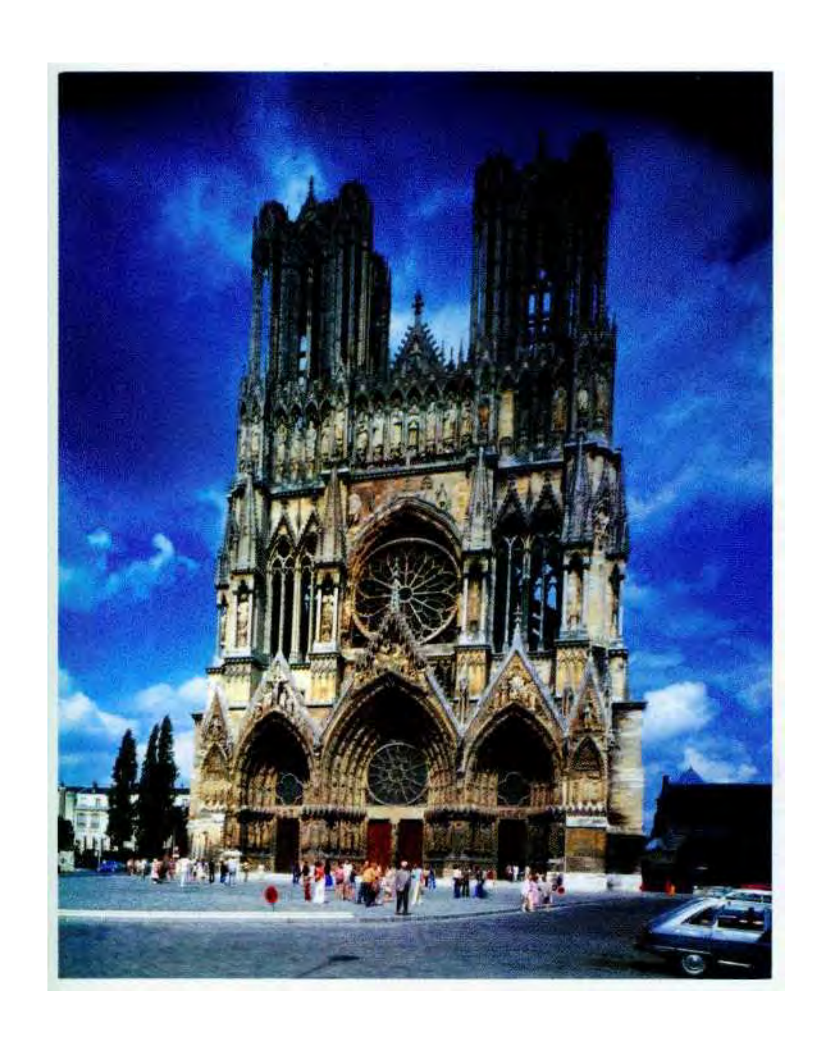


Богоматерь с Младенцем. Витраж собора в Шартре. XII—XIV в. Франция.



Царь Давид. Витраж собора в Шартре. XII—XIV в. Франция.

250



Собор в Реймсе. Западный фасад. 1211—1330 гг.
Франция.



Собор в Амьене. Западный фасад. 1220—1236 гг. Франция.



Собор в Реймсе. Интерьер. 1211—1330 гг. Франция.

вздымаются выше и выше; над ними идут колокольни, далее колокольни ещѐ и ещѐ, и их острые башенки, кажется, теряются в облаках. Внутри, под сводами стрельчатых дуг, бесконечный ряд колонок, переходов, статуй и гробниц окутан кружевом изящного орнамента... То высшее проявление готики, до которого дошла средневековая архитектура, может бесспорно быть названо

парадоксальным. Это не здания, это какие-то ювелирные работы, трактованные в колоссальном размере».
На XIV—XV вв. приходится завершающий этап средневекового искусства во Франции. Этот период получил наименование поздней, или «пламенеющей», готики: линии самых разных изображений приобрели форму языков пламени, широко
251



Дом Жака Кѐра.
Фрагмент фасада.
1443—1453 гг.
Бурж. Франция.
В готическом стиле возводились не только церковные, но и светские здания: городские общественные сооружения — ратуши, торговые ряды и даже частные дома.

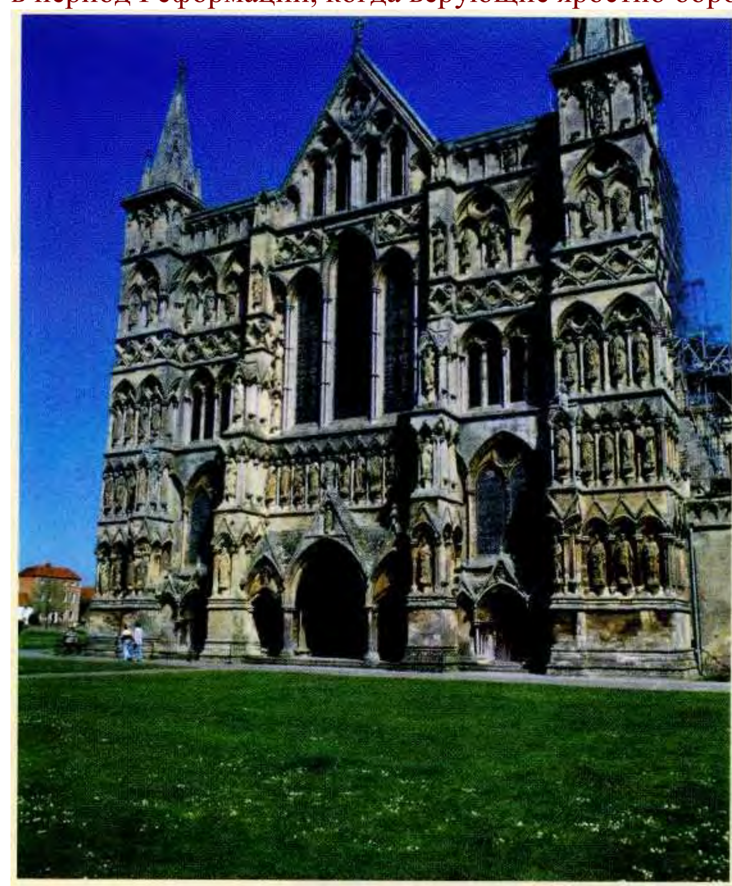


Монастырь Мон Сен-Мишель.
Мон Сен-Мишель — один из немногих средневековых монастырей, построенных в готическом стиле. Обитель возведена на скале у северного побережья Франции. Попасть в монастырь по суше можно было только в часы отлива; во время прилива скалу со всех сторон окружало море.

ГОТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО АНГЛИИ

Готическое искусство Англии было в основном связано с монастырями, так как города здесь играли значительно меньшую роль, чем в остальных странах Западной Европы.
Английский готический собор отличался обилием украшений как снаружи, так и внутри здания. Его длинную центральную часть обычно венчала высокая башня. На фасаде башни, как правило, не возводились.

Яркими примерами английской готической архитектуры являются собор в Кентербери (XII—XV вв.) — главный храм английского королевства; собор Вестминстерского аббатства (XIII—XV вв.) в Лондоне, где традиционно проходили церемонии коронации и погребения английских королей; собор в Солсбери (1220—1266 гг.).
Готические росписи и скульптура в Англии практически не сохранились — многое было уничтожено в период Реформации, когда верующие яростно боролись против Католической Церкви.



Собор в Солсбери. 1220—1258 гг. Англия.

использовались криволинейные формы, сложный рисунок, ажурный орнамент. В то время почти не строили крупных соборов — заканчивали уже начатые здания.

ГЕРМАНИЯ

В XII—XIV вв. Германия, в которой за власть боролись между собой император, князья и высшее духовенство, оставалась раздробленной страной. В этих условиях важное значение приобрели города. Соборы и ратуши здесь стали центрами готического искусства.
Широкое распространение в Германии готика получила в первой половине XIII в. Готические соборы в Германии значительно отличались от французских. Желая как можно ярче передать стремление человеческого духа к небесам, немецкие архитекторы резко увеличили высоту сводов, увенчав их башенками со шпилями. Особенно роскошно украшали западные фасады соборов с одной или двумя высокими стройными башнями. Как правило, здесь не было наружных полуарок (аркбутанов); не встречались и окна-розы, вместо них использовали стрельчатые окна.
Памятниками готической архитектуры Германии являются соборы в Марбурге, Наумбурге, Фрейбурге, Ульме и других городах.

Выдающееся произведение германской архитектуры — собор в Кѐльне (1248 г. — XIX в.). Здание высотой сорок шесть метров, украшенное множеством арок, шпилей, ажурной резьбой, стрельчатыми окнами, и в наши дни царит над городом.

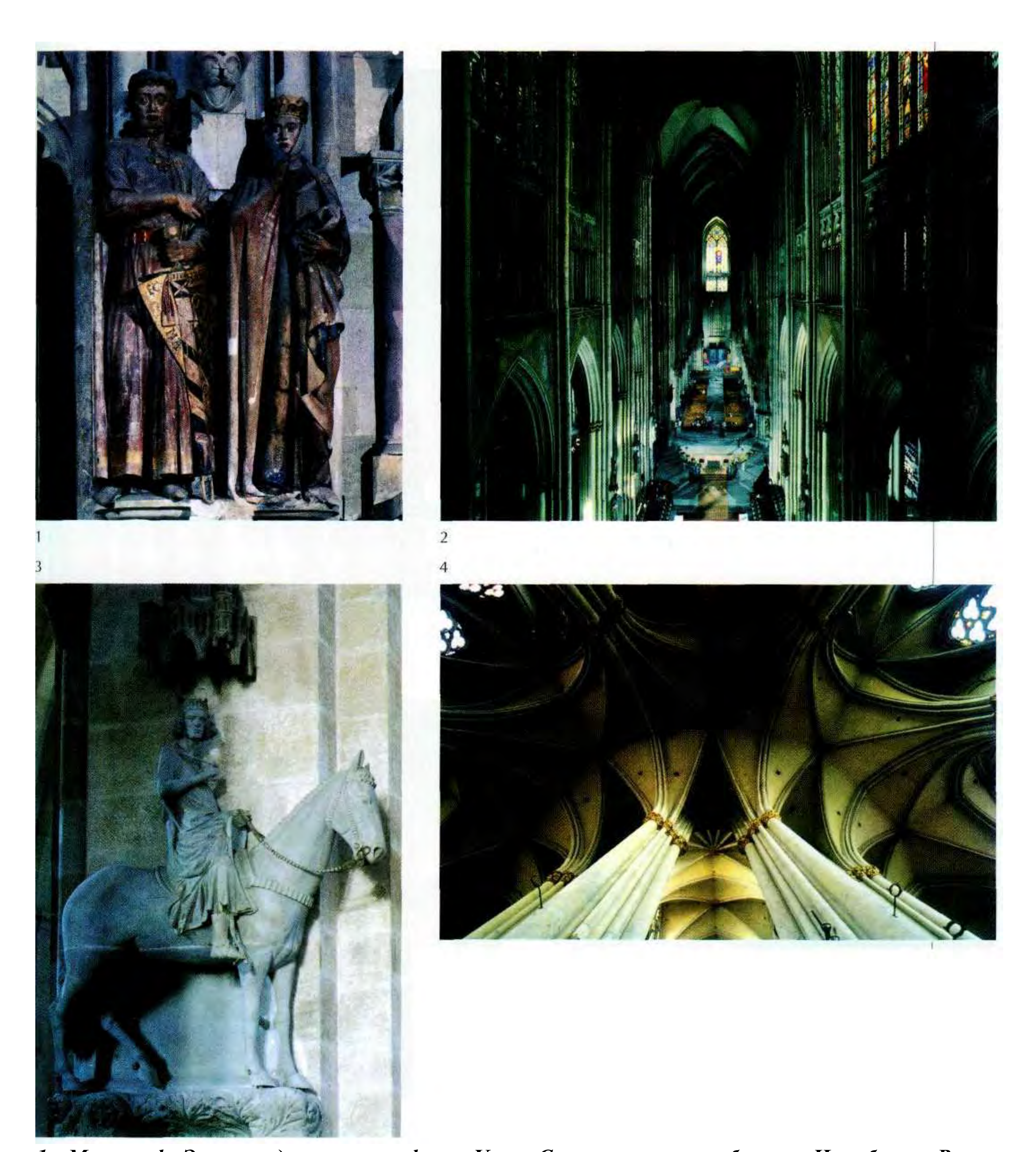
Скульптура Германии, как и в романский период, в основном украшала не фасады, а внутренние помещения храмов. Произведения германской готической скульптуры по сравнению с французской менее изящно и тонко исполнены. К ранней готике относится скульптурное убранство собора в Бамберге. Здесь находятся многочисленные рельефы, а также фигура Всадника (около 1237 г.) — одна из самых загадочных статуй Средних веков. Неизвестно, кого изображает эта скульптура — императора Карла Великого, императора Отгона или просто христианского воина. Выдающимся произведением германской скульптуры являются статуи основателей собора в Наумбурге (вторая половина XШ в.), в частности маркграфа Эккерхарда и маркграфини Уты.



Собор в Наумбурге. Строительство завершено в 1 330 г. Германия.



Собор в Кѐльне. 1248—1322 гг., завершѐн в 1842—1880 гг.



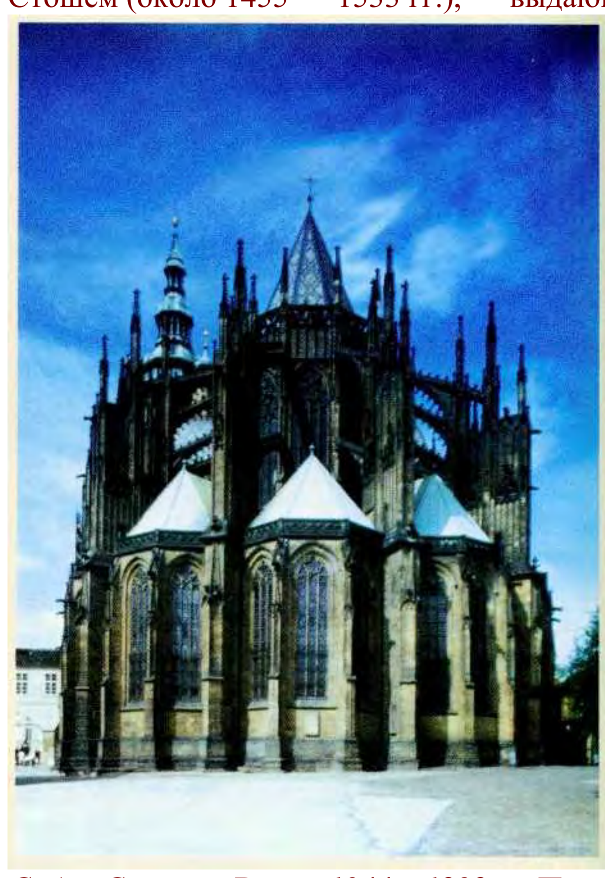
1. Маркграф Эккерхард и маркграфиня Ута. Скульптура из собора в Наумбурге. Вторая половина XIII в.
Германия.
2. Собор в Кѐльне. Интерьер. 1248—1322 гг., завершѐн в 1842—1880 гг.
Германия.
3. Всадник. Скульптура из собора в Бамберге. Около 1237 г. Германия.
4. Собор в Кѐльне. Свод галереи. 1248—1880 гг. Германия.

ГОТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЕВРОПЫ

Расцвет готического искусства Чехии приходится на XIV в., когда германский император Карл IV (1347— 1378 гг.) унаследовал чешскую корону. Карл IV поощрял науки и искусства; основал в столице Чехии Праге университет; при этом государе город был фактически отстроен заново.

В то время в Праге работал архитектор Пѐтр Парлерж (1330 —1399), который принял участие в создании грандиозного собора Святого Вита (1344— 1929 гг.) в Пражском Граде (кремле), а также руководил строительством Карлова моста (1357— 1378 гг.) через реку Влтаву.

Памятники готического искусства украшают древнюю столицу Польши — Краков. Это архитектурные сооружения королевского Вавельского замка, костѐл Девы Марии (XIII—XIX вв.) в Старом городе и др. В костѐле находится деревянный алтарь (1477— 1489 гг.), созданный мастером Витом Стошем (около 1455 — 1533 гг.), — выдающееся произведение готической скульптуры.



Собор Святого Вита. 1344—1929 гг. Прага. Чехия.



Дворец дожей. IX—XVI вв. Венеция. Италия.

ИТАЛИЯ

В Средние века решающую роль в формировании культуры Италии играли города-республики — Флоренция, Сиена, Венеция. В то время искусство Италии находилось под влиянием античных традиций, а потому готический стиль в этой стране сформировался только в XIV в. и не приобрѐл господствующего влияния.

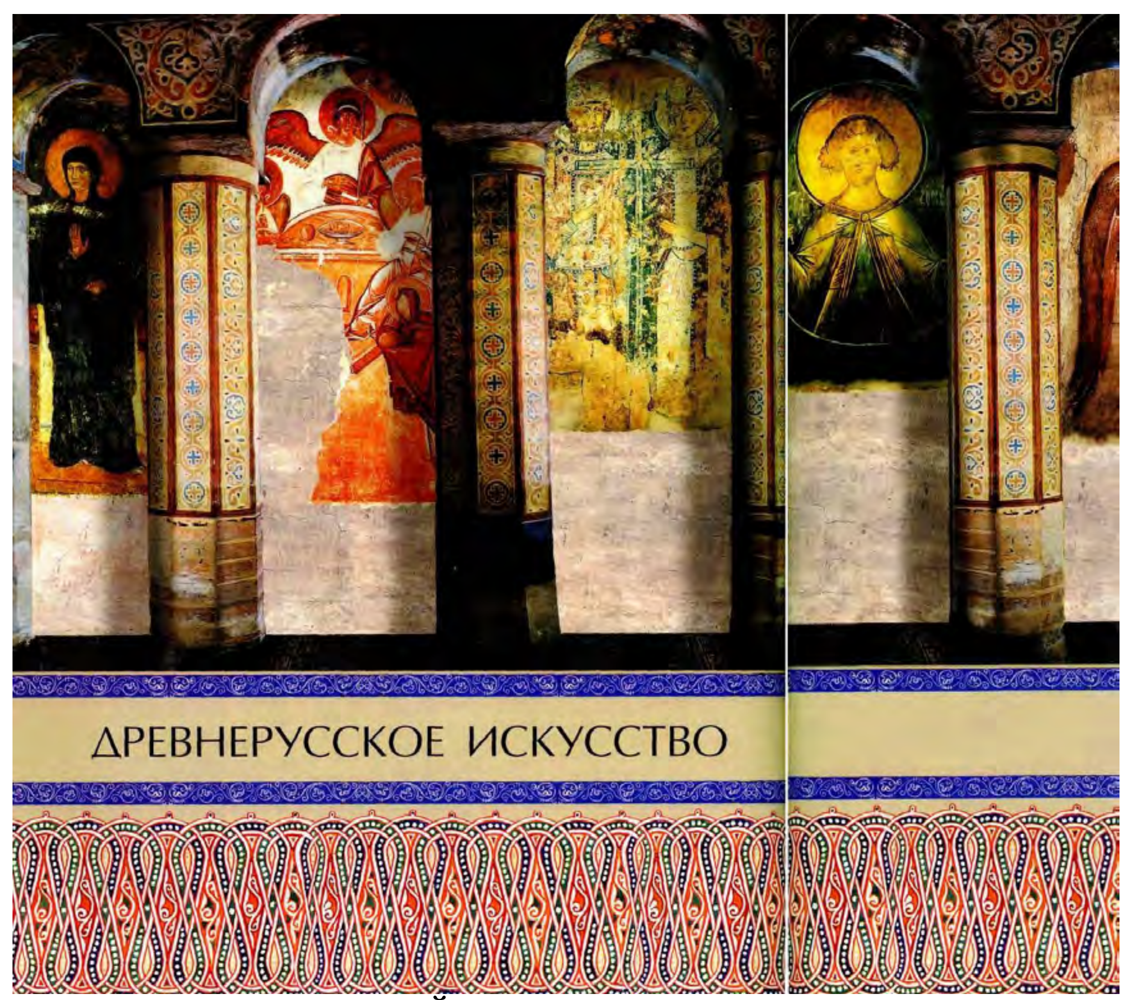
Самый крупный храм готического периода — собор в Милане (1386 г. — XIX в.), вмещавший сорок тысяч человек. Миланский собор богато украшен — здесь насчитывается две тысячи триста только одних скульптур.

В итальянских городах сохранилось также немало прекрасных светских готических сооружений — дворцы, ратуши, фонтаны.

Наиболее известной постройкой готического периода является Дворец дожей (правителей Венеции) — яркий символ многовековой венецианской истории. Возведѐнный в IX в. как оборонительное сооружение на берегу лагуны Венецианского залива, дворец на протяжении веков не раз перестраивался. Но первоначальный план здания, образующего квадрат вокруг большого внутреннего двора, остался практически неизменным. Фасады дворца, выходящие на лагуну и площадь Пьяцетту (XIV—XV вв.), — прекрасные образцы «пламенеющей» готики.

Готическое искусство — одно из ярчайших достижений Средневековья, но его влияние на европейскую культуру не ограничивается Средними веками. Интерес к готической архитектуре, скульптуре и живописи, пробудившийся в XIX в., был столь велик, что именно в это время были завершены и отреставрированы собор в Кѐльне и собор Святого Вита в Праге. Готический стиль прослеживается и в выдающемся сооружении XIX в. — здании английского Парламента (1840—1860 гг.) на берегу реки Темзы в Лондоне.



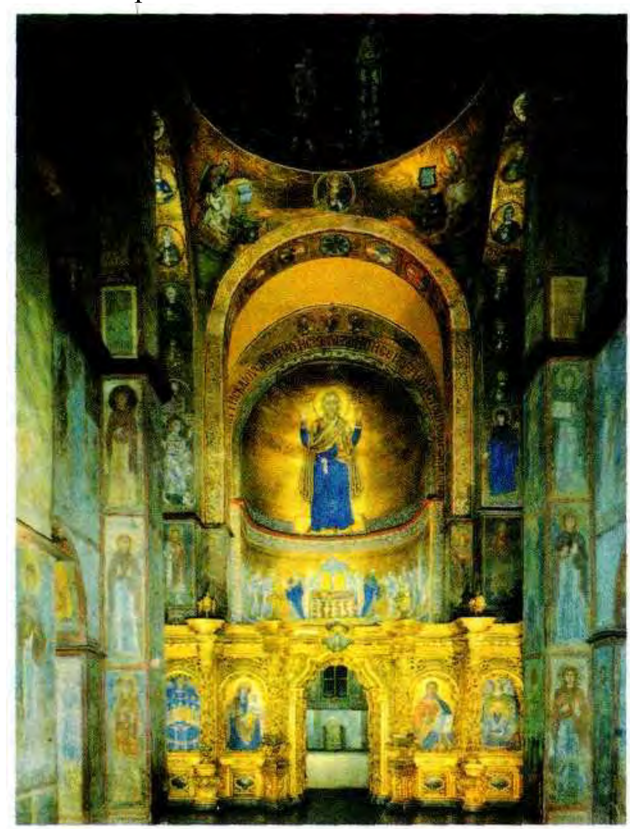


АРХИТЕКТУРА КИЕВСКОЙ РУСИ

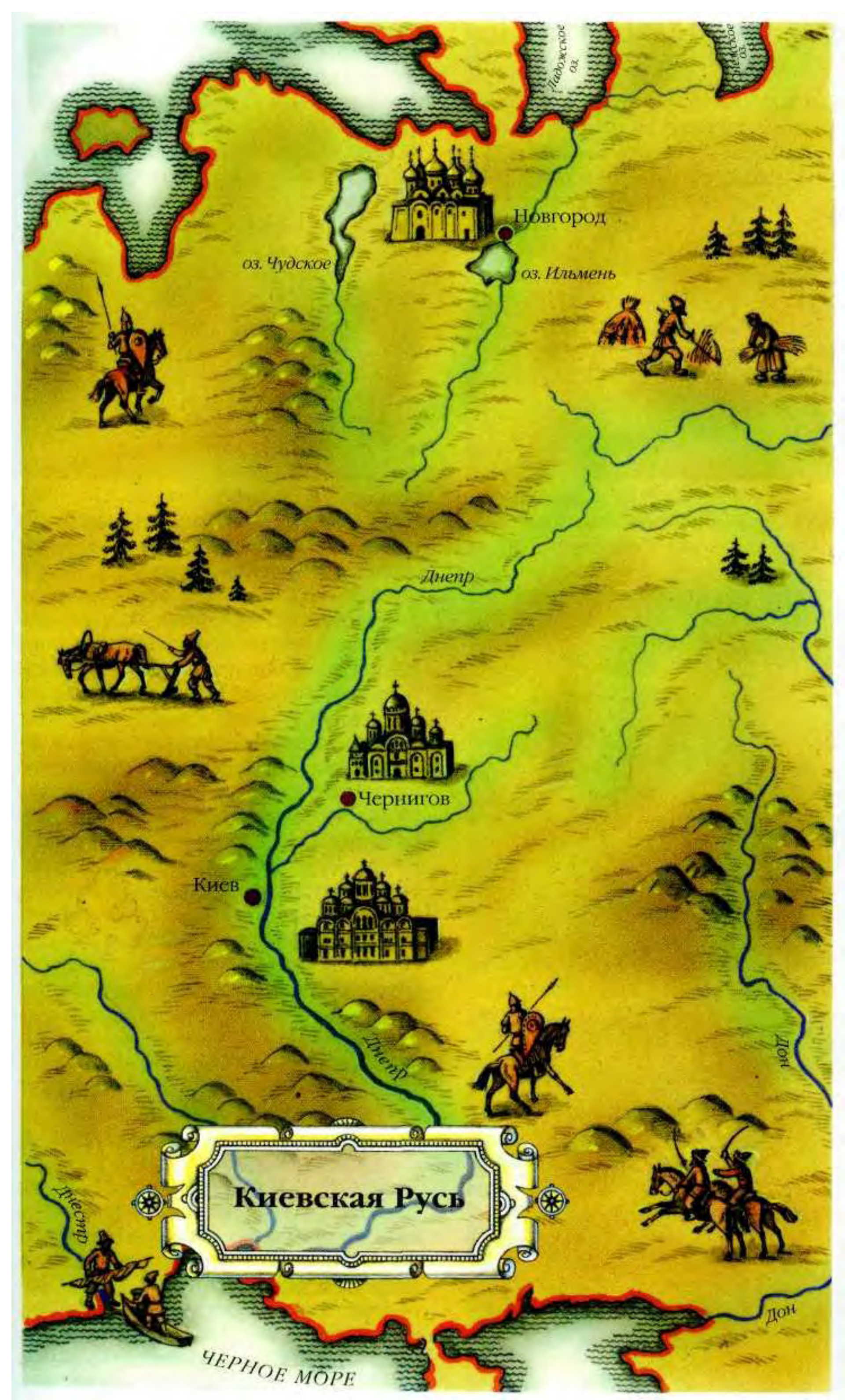
Русское искусство эпохи Средневековья начиная с X в. и вплоть до конца XVII столетия неразрывно связано с Церковью и христианской верой, которую русский народ вслед за своими византийскими учителями называл православной.
Первым городом на Руси, принявшим крещение, стал Киев. Начало новой истории и новому искусству на русской земле было положено в конце X в. при великом князе Владимире

Святославиче. Древнейшая русская летопись — «Повесть временных лет» — сохранила предание о том, как Владимир «испытывал веры», желая выбрать для Руси иную религию вместо язычества. Княжеские послы побывали в соседних странах, где знакомились с обрядами различных религий. Посетив богослужение в великом православном храме Византии — храме Святой Софии столичного города Константинополя, они сказали: «Не знаем, на небе ли были мы или на земле, ибо пет на земле такого вида и такой красоты, и мы не знаем, как рассказать об этом, только знаем, что там Бог с человеками пребывает, и богослужение их лучше, чем во всех иных странах. Мы же не можем забыть красоты той». Именно это переживание красоты как святости сохранится в каждой русской иконе и будет сокровенным идеалом и непреложным законом для каждого истинного творца: иконописца, книжника и зодчего.

Удивительно, как много великолепных храмов, украшенных мозаиками, росписями (фресками), иконами, было возведено в XI столетии в только-только крещѐной стране. В то время мастера-греки (так на Руси называли всех византийцев, потому что они говорили на греческом языке) приезжали на Русь целыми артелями.



Киевский собор Святой Софии. Интерьер. XI в.



ДЕСЯТИННАЯ ЦЕРКОВЬ

Рядом с княжеским двором поднялась многоглавая (пять или семь глав) церковь Успения Богоматери, прозванная Десятинной, потому что князь Владимир повелел десятую часть своих

доходов отдавать на устроение этого храма. Он был построен в 991—996 гг. греческими мастерами. В середине XI в. церковь с трѐх сторон была обстроена галереями, что характерно для древнерусских храмов домонгольской эпохи. За образец была принята церковь Большого императорского дворца в Константинополе, также посвящѐнная Богоматери и в истории искусства именуемая Фаросской. Современники считали Фаросскую церковь совершенной и



Фундаменты Десятинной церкви. X в.

называли храмом, красотой превосходящим знаменитые библейские святилища. На образном языке того времени в этих словах звучала высочайшая похвала. Вероятно, поражала красотой и великолепием и Десятинная церковь, о которой ныне может рассказать только еѐ фундамент. Его вернули из небытия археологи, раскопав в 1908 г.

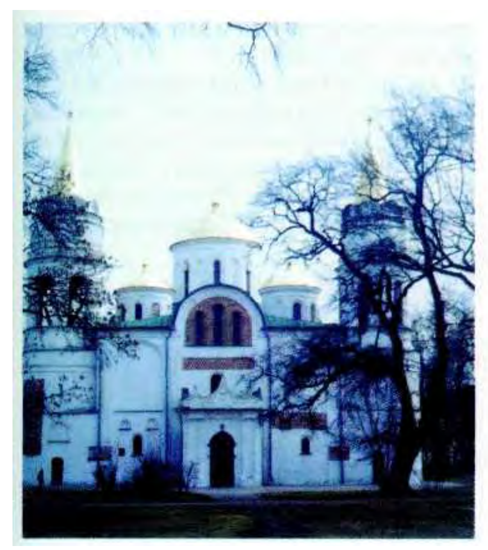
Как и все храмы Киева XI в., Десятинная церковь была возведена из плинфы (плоского квадратного кирпича) в традициях византийского зодчества. Вот только плинфу здесь использовали особую — светло-жѐлтую и необычно тонкую (всего два с половиной — три сантиметра). Из такого же материала были построены и дворцы, еѐ окружавшие. По мнению разных историков, их было три или четыре. В отделке Десятинной церкви широко использовалась мозаика.

Учѐные по сей день спорят, как выглядел этот храм. Решить непростую задачу помогают тщательный анализ археологических раскопок и уникальная находка: выложенный древним мастером из необожжѐнного кирпича рисунок западного фасада храма. На протяжении нескольких десятилетий, пока не был построен главный храм Киева — храм Святой Софии, Десятинная церковь оставалась самым значительным и самым почитаемым храмом Руси. В 1240 г., в чѐрную годину нашествия Батыя, Десятинная церковь была разрушена.

СПАСО-
ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ СОБОР В ЧЕРНИГОВЕ

Самый древний из дошедших до наших дней в своѐм былом облике храмов Киевской Руси находится не в Киеве, а в Чернигове.

Это Спасо-Преображенский собор, заложенный по приказанию могущественного князя Мстислава Владимировича в середине XI в. Когда этот черниговский



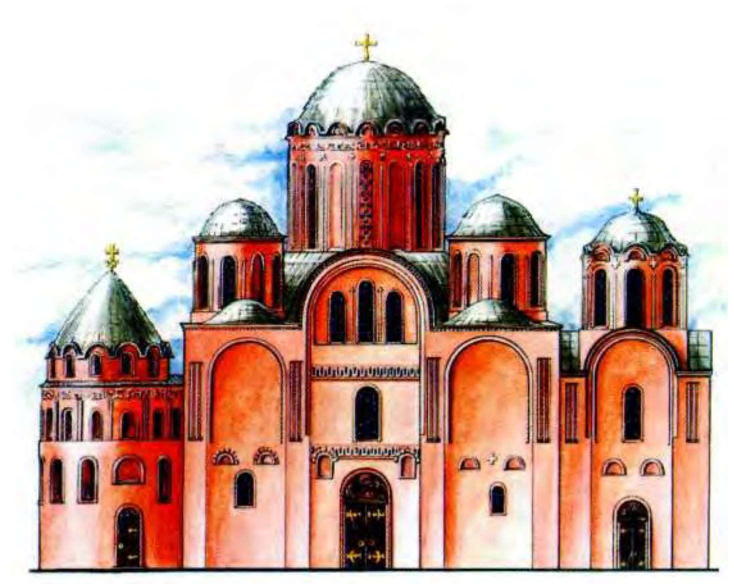


Спасо-Преображенский собор в Чернигове. XI в. Современный вид.

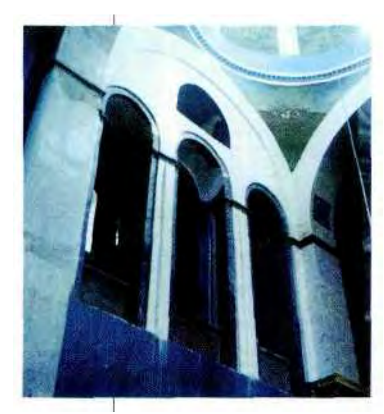
князь, сын Владимира Святославича, задумал воздвигнуть каменный собор в своей столице, за образец он пожелал взять Десятинную церковь. Учѐные полагают, что собор строили константинопольские мастера. По словам летописи, в год кончины Мстислава, погребѐнного в ещѐ недостроенной церкви в 1036 г., сидящий на коне всадник мог рукой /достать верх стены собора. Как и все киевские храмы того времени, он был возведѐн из плинфы и необработанного камня, редкими рядами вкраплѐнного в кладку. Кирпичи образовывали полосы на поверхности стены благодаря особой технике, применявшейся в Константинополе: кладке «с утопленным рядом». Слой раствора скрывал ряды плинфы, чуть сдвинутые в глубь степы. Эти так называемые «утопленные ряды» чередовались с обычными. Храмы тогда не штукатурили, и кирпичный орнамент, выполненный с помощью чуть розоватого раствора из-за добавленного в него толчѐного кирпича, помимо нарядности придавал храму неповторимую лѐгкость. Кирпичный орнамент изящно огибал оконные проѐмы, стелился по стене крестами или поясами меандра. На стенах апсид мастера выкладывали высокие полукруглые плоские ниши (тремя и двумя ярусами соответственно на центральной и боковых апсидах).

В своей основе это был пятиглавый храм типа вписанного креста с развитой алтарной частью и *на'ртексом* — притвором, помещением с западной стороны храма. Из-за пего храм получался вытянутым, прямоугольным. Нартекс обязательно отделялся от *наоса* — центральной части храма — стеной, но с арочными проѐмами, ведущими соответственно в каждый из нефов.

Один из самых красивых элементов архитектуры Спасо-Преображенского собора — тройные аркады, расположенные в двух ярусах подку-



Спасо-Преображенский собор в Чернигове. XI в. Реконструкция.
263



Тройные аркады в Спасо-Преображенском соборе.

польного квадрата между боковыми столбами. В нижних аркадах были использованы необычные для Руси византийские колонны. Сами аркады — очень древний архитектурный мотив, встречающийся в византийских храмах с V в. Вторящие друг другу широкие и торжественные арочные дуги придают пространству храма зрительные единство.

Внутреннее пространство Спасо-Прсображенского собора обладает необычным свойством, которое называют пластикой архитектуры. В покое стен чувствуется перетекание тяжести от одной опоры к другой, перед глазами выстраивается всѐ сложное многообразие арочных переходов. Русская архитектура начиналась здесь триумфом света, величия и необычайной гармонии. Стены храма задают ритм внутреннему пространству и, построив объѐм, создают красоту
крупных, весомых и как бы круглящихся объѐмов.

В Спасо-Преображенском соборе явлено в рукотворном творении торжество небесной власти. Мудрое и высокое наследие Византии, может быть, нигде более так не ощущается в архитектуре Древней Руси.

СОБОР СВЯТОЙ СОФИИ В КИЕВЕ

Новый этап в истории зодчества Киевской Руси связан со строительством Ярослава Мудрого в стольном граде Киеве. В конце 30-х — начале 50-х гг. XI столетия по указанию великого князя

киевского был возведѐн самый величественный и знаменитый из всех русских храмов — собор Святой Софии (что значит Премудрости Божьей). Впрочем, это и са-

УСТРОЙСТВО КРЕСТОВО-КУПОЛЬНОГО ХРАМА

В Древнерусском государстве получила распространение крестово-купольная композиция в строительстве каменных храмов. Над храмовым зданием сооружали главный купол, с которым могло соседствовать от четырѐх до двенадцати меньших куполов. Эту центральную «главу» поддерживал барабан со световыми окнами, опиравшийся на четыре главных столба, находящихся внутри храма. Таким образом, прямоугольное в плане здание церкви как бы расчленялось крестом, перекрестье которого приходилось точно на центр храма — подкупольное пространство между четырьмя главными столбами.

Главные и прочие столбы делили храм на нефы — галереи, идущие от входа к алтарю, межрядовые пространства. Нефов, как правило, было три или пять. С восточной стороны в храме располагался алтарь, где происходила наиболее важная часть христианского богослужения. В области алтаря церковная стена выдавалась полукруглыми выступами — апсидами. Полукруглые покрытия церковных сводов назывались закомарами. Вход в церковь был в западной части храма. Над ним древнерусские зодчие строили хоры — верхнюю открытую галерею, балкон, где пребывали во время богослужения именитые люди: князь, его семья и приближѐнные.



Схема крестово-купольного храма.



Киевский собор Святой Софии. XI в. Реконструкция.

мый грандиозный из всех известных в наше время соборов византийской художественной традиции. Для архитектуры собора Святой Софии в Киеве характерны триумфальность и праздничность, связанные с утверждением авторитета князя и могущества молодого государства.

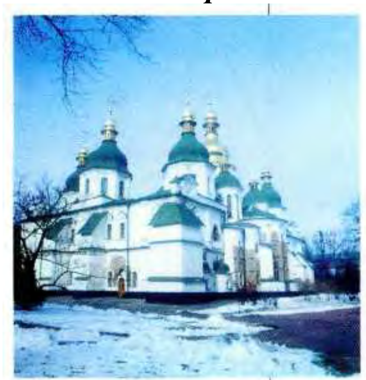
Огромный пятинефный собор с большими хорами-«палатами», светлыми и широкими, имел купол с необычным взлѐтом в самом центре, перед алтарѐм, где сияют древние мозаики на мерцающем золотом фоне. В XI в. Софийский собор был тринадцатикупольным, но позднее подвергся серьезной перестройке, и число куполов уменьшилось. Число глав (куполов) церковного здания в древнерусской архитектуре было исполнено глубокого символического смысла. Тринадцать куполов символизировали Иисуса Христа и

двенадцать апостолов. Четыре главы, ближайшие к центральной, напоминали о четырѐх евангелистах: Матфее, Марке, Луке и Иоанне. Пространство под сенью главного купола представляет собой описанный арками огромный крест. Христос Вседержитель расположен в куполе горнего Неба, словно в необъятной дали, а в алтаре, на стене центральной апсиды, — сосредоточенная и строгая фигура Богоматери. Еѐ руки вознесены высоко вверх в непрестанном молении. Вишнѐвый цвет Еѐ одеяния — мафория, окутывающего Еѐ голову и плечи, символизировал страдание.

Если древние фрески едва-едва проступают на стенах собора, то мозаики (изображения или узоры, выполненные из цветного непрозрачного стекла — смальты) так же ярки, как и много веков назад. Ими украшены главные части храма: ку-



Киевский собор Святой Софии. Макет.



Киевский собор Святой Софии. XI в.

265





Зондажи стен Софийского собора.



Купола Софийского собора.

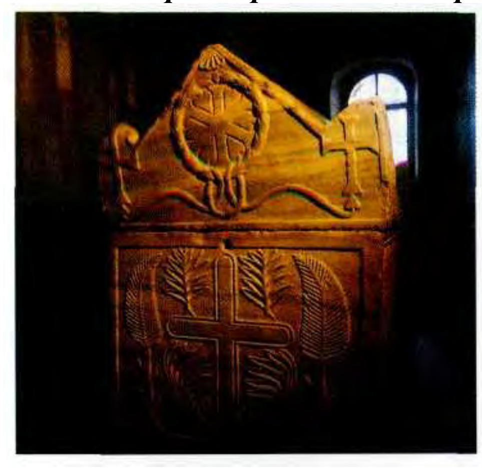


Княжеский терем в Чернигове. XI в. Реконструкция.



Борисоглебский собор в Чернигове. XII в.


Боковой неф собора Святой Софии.



Саркофаг великого князя Ярослава Мудрого. XI в.

пол как символ Церкви Небесной и алтарь — символ Церкви земной. Здесь, в алтаре, совершается великое таинство: двумя рядами идут к Христу апостолы, их шаг мерен, коренастые фигуры исполнены внутренней энергии, руки с распростѐртыми пальцами застыли в жесте прошения; огромные глаза обращены к Христу. Как много света в красках мозаичных апостольских одеяний! Они ждут причастия *(греч.* «евхаристия») — таинства соединения с Христом, обновления внутренней духовной жизни Его Кровью и Телом, претворившимися из хлеба и вина. А в нижнем ряду мозаичных изображений, открывающемся в проѐмах предалтарной преграды, даны образы великих Отцов и Учителей древней Церкви.

СОБОР МИХАИЛА ЗЛАТОВЕРХОГО В КИЕВЕ

На рубеже XI—XII вв. недалеко от храма Святой Софии был воздвигнут собор, посвященный Архангелу Михаилу, который войдѐт в историю русского народа под именем Златоверхий. Древнюю церковь постигнет трагическая участь — Михайловский собор, переживший все пожары и войны предшествовавших веков, взорвут в 30-е гг. XX столетия, чтобы освободить место для монумента, который так и не будет никогда построен. Остатки мозаик и фресок перенесли на хоры Святой Софии. Переливы множества оттенков от голубых до глубоких синих, от зеленых до плотных жѐлтых цветов, оттенѐнных вишнѐвыми и золотыми контурами, подчѐркивают утончѐнную красоту сцены причастия алтаря Михайловского собора. Плавными кажутся движения высоких фигур апостолов, обращѐнных друг к другу в мудрой беседе. Под руками греческого мастера линии приобрели совершенство грации, цвета — благородную насыщенность, а жесты — ритмическую соразмерность.

В эпоху политической раздробленности (XIII—XV вв.) искусство изменится: в нѐм уже не будет величавого молчания и эпической простоты XI столетия., отвечающих великой силе первых озарений

духа на русской земле, но появится иное — глубина оттенков мысли, выразительность еѐ толкования, зрелая мудрость языка.



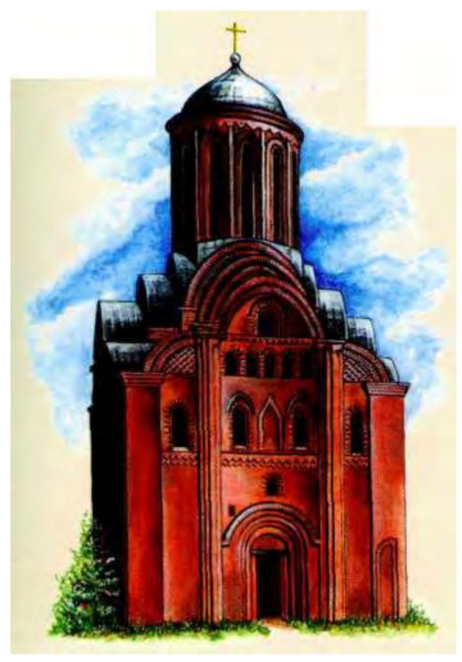
Руины киевского собора Михаила Златоверхого.

268

ЦЕРКОВЬ ПАРАСКЕВЫ ПЯТНИЦЫ В ЧЕРНИГОВЕ

На рубеже XII—XIII вв. в Чернигове была построена Пятницкая церковь. Она стала наиболее ярким воплощением новых веяний в русской архитектуре, которые характеризуются смелостью конструкций и оригинальностью композиционного решения. Храм отличается высоко поднятой центральной частью и высоким барабаном, который динамично «взлетает» вверх. Невиданная ранее ступенчатость композиции стала возможна благодаря аркам под барабаном, размещѐнным выше цилиндрических сводов, перекрывающих остальное пространство храма. Поэтому прямоугольное основание плавно переходит к круглому барабану, который в свою очередь опирается на возвышающиеся друг над другом арки. Создаѐтся впечатление, что храм вырастает как бы на глазах. Лѐгкость и устремлѐнность вверх подчѐркивают тонкие пучковые колонки в центре фасадов, продолговатые формы окон и ниш, изящно украшенный барабан. Особую нарядность внешнему облику храма придают декоративные вставки и пояски из кирпича. Сооружение одинаково органично воспринимается со всех сторон, демонстрируя редкое равновесие и стройность форм. Совершенный облик храма даѐт основания предполагать, что его возводил известный по летописям выдающийся русский зодчий Пѐтр Милонег.

К началу XX в. внешний вид храма изменили многочисленные перестройки. Выдающийся архитектурный памятник домонгольской эпохи в годы Великой Отечественной войны был почти полностью разрушен прямым попаданием авиабомбы. Однако послевоенная реставрация вернула церкви Параскевы Пятницы облик, близкий к первоначальному.



Церковь Параскевы Пятницы в Чернигове. Рубеж XII—XIII вв.

Нигде больше на русской земле не сохранятся храмы, украшенные мозаиками, выложенными из кусочков специально сваренного цветного непрозрачного стекла — смальты — и природного камня. Это останется только на киевской земле как отблеск Византийской империи, подарившей Руси умение строить храмы и писать иконы. Архитектура древнего Киева впитывала в себя лучшее, что создавали в то время архитектурная мысль Византии и еѐ столичная школа. И всѐ же молодая христианская Русь отнюдь не чувствовала себя робкой ученицей. Стройным и умудрѐнным был язык первых храмов и мозаик, созданных греческими и русскими мастерами. Русскому искусству эпохи Средневековья суждено было стать новым воплощением христианского искусства, по своему значению равного византийскому, насчитывавшего к XI в. уже шестое столетие своей истории.

НОВГОРОДСКАЯ АРХИТЕКТУРА XI—XV СТОЛЕТИЙ

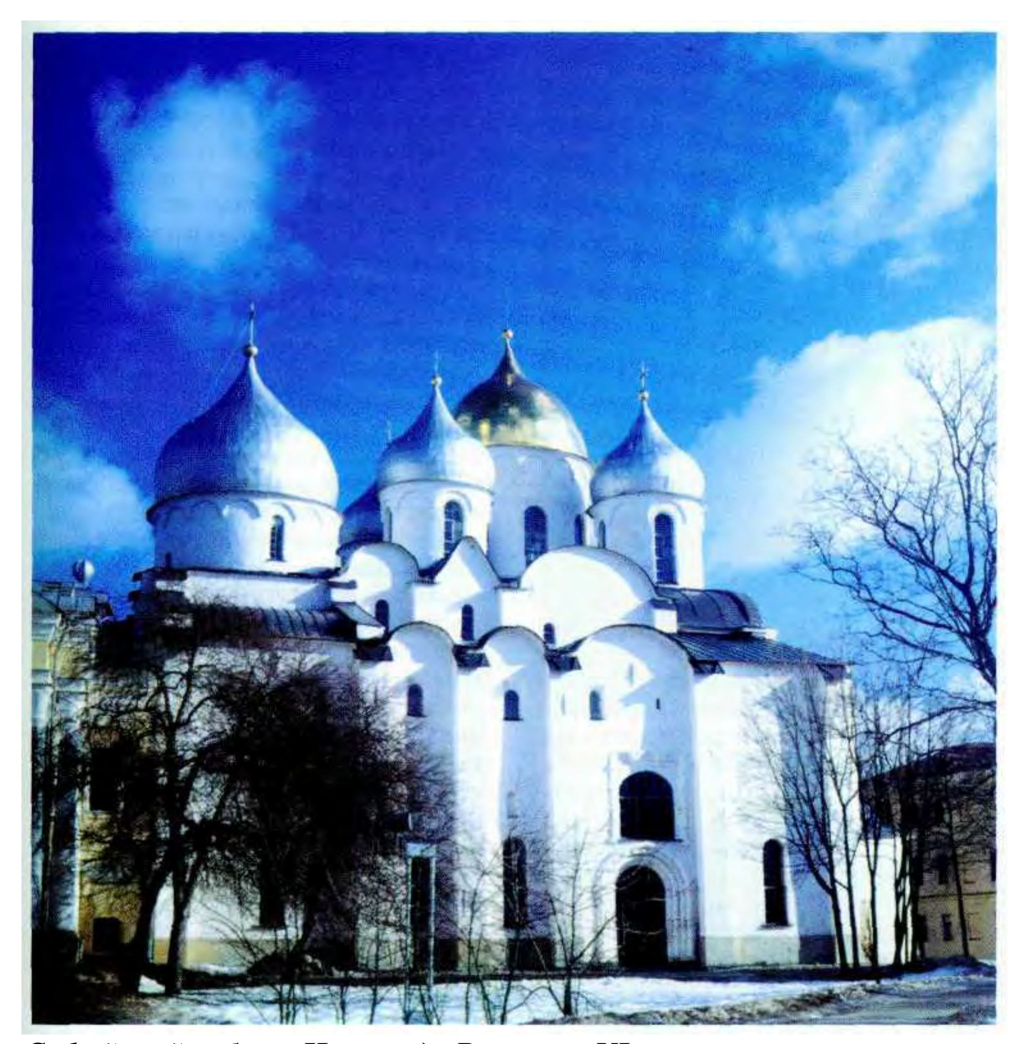
XI век в древнерусской архитектуре — это эпоха «трѐх Софий». Византийская архитектурная традиция, воспринятая русскими мастерами, с наибольшей полнотой отразилась в киевском соборе Святой Софии. Однако чем дальше от Южной Руси — Киева, Чернигова, Переяславля — строился храм, тем больше в нѐм черт оригинального русского зодчества, тем больше собственных находок привносили в строительную практику местные мастера. «Младшие сестры» Софии Киевской — София Новгородская и София Полоцкая — возводились по образцу «старшей сестры», но северные зодчие творчески преобразили его до неузнаваемости.

СОФИЙСКИЙ СОБОР В НОВГОРОДЕ ВЕЛИКОМ

На протяжении нескольких столетий Новгород Великий был «второй столицей» Руси после Киева. Этот город славился многолюдностью и богатством. Киевские князья «сажали» на новгородский престол своих старших сыновей. Вплоть до середины XII в. княжеская власть в Новгороде располагала немалыми правами; новгородский князь, используя неисчислимые богатства города, мог возводить огромные величественные храмы.

В 1045—1050 гг. повелением князя Владимира Ярославича, «посаженного» в Новгороде отцом Ярославом Мудрым, возвели один из самых известных соборов Древней Руси — Софию Новгородскую. «Где Святая София, там и Новгород», —любили говорить в старину новгородцы. Храм стал символом города, и даже в бой новгородские ратники ходили с кличем: «За Святую Софию!».

Собор построен из плинфы (плоского кирпича) и камня, и, хотя кладка грубее и проще, чем в Киеве, все арки и своды сооружены в традиционной для того времени манере «с утопленным рядом» (см. статью «Киевская архитектура»). Обширные хоры (открытые галереи внутри храма) опирались на мощные столбы, делившие храм на пять частей (нефов) с запада на восток. В середине храма — крестообразное свободное пространство, увенчанное куполом. Несмотря на то что основные архитектурные элементы Софии Киевской и Софии Новгородской во многом совпадают, они производят совершенно различное впечатление.
Тринадцать куполов Софии Киевской как бы постепенно, от господствующей центральной главы к боковым, переходят в основной храмовый объѐм. Новгородский храм выглядит суровее, монументальнее и компактнее. Пять его мощных куполов высоко подняты над монолитным кубическим храмовым зданием, строго отделяясь от него, Стены Софии Киевской «дышат», наступая на зрителя и отступая от него, создавая гармонию ниш, окон, полукружий и малых куполов. Внешний облик северного Софийского собора гораздо строже, его стены массивны, почти лишены выступов и лишь изредка прорезаются узкими окнами. В интерьере (внутреннем пространстве) новгородского храма нет единства, рождающегося из взаимосоответствия всех элементов конструкции общему принципу своеобразного «перетекания» про-



Софийский собор в Новгороде Великом. XI в.

странств, которое присутствует в киевских храмах. Внутреннее архитектурное убранство Софии Новгородской создаѐт впечатление необычайной энергии вертикального движения: собор в полтора

раза выше Софии Киевской, арки удлинены, крупные высокие столбы «прорезают» внутрихрамовое пространство, разделяя его на гранѐные кубические зоны.

Таким образом, Новгород являет самобытный вариант православного храма, в меньшей степени, чем в Киеве, связанный с воплощением византийского архитектурного сознания, но по выразительности и лаконичности родственный характеру северной природы.

В XI в. София Новгородская возвышалась громадой розоватой плинфы над невысокими деревянными палатами. Фасад украшали бронзовые врата немецкой работы, попавшие в Новгород в 1187 г. как трофей. Собор изнутри был расписан фресками, от которых до нашего времени дошли лишь немногочисленные фрагменты: изображение святых Константина и Елены, пророков, а также некоторые другие. Позднее храм был оштукатурен, и белые стены его стали в ещѐ большей степени восприниматься как сплошной, непроницаемый, плотный массив, создающий впечатление бесстрастной и величественной простоты. Один из современных историков новгородской

архитектуры писал: «Даже в наши дни среди многоэтажной застройки Софийский собор не утратил главенствующего значения в архитектуре Новгорода».

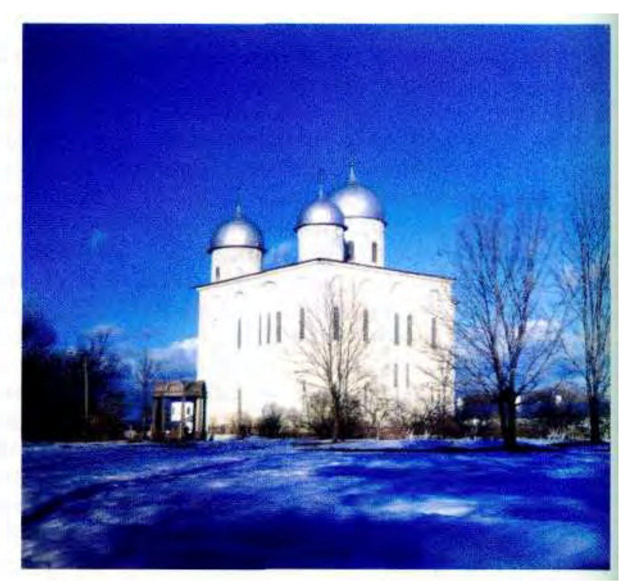
Во время Великой Отечественной войны (1941 —1945 гг.) храм пострадал от артиллерийского обстрела и был разграблен оккупантами. В послевоенное время его отреставрировали с любовью и старанием, но, к сожалению, многие драгоценные фрески погибли безвозвратно.

ГЕОРГИЕВСКИЙ СОБОР ЮРЬЕВА МОНАСТЫРЯ

В начале XII в. новгородским князем был сын Владимира Мономаха Мстислав, крупный политический деятель, получивший впоследствии историческое прозвище Великий. В годы его княжения новгородская архитектура обогатилась несколькими монументальными постройками. В 1113 г. был заложен Николо-Дворищенский собор, а несколько позднее — собор Рождества Богородицы. Однако наиболее известным архитектурным памятником той эпохи является Георгиевский собор Юрьева монастыря, строительство которого началось в 1119 г. Среди многочисленных новгородских церквей разных эпох по размерам его превосходит один лишь Софийский собор.

Древнерусские зодчие издревле руководствовались золотым правилом: вписывать архитектуру каждого храма в окружающий ландшафт, создавая гармонию рукотворных форм и природы. Место для строительства церкви всякий раз выбиралось тщательнейшим образом. В отношении Георгиевского собора Юрьева монастыря выбор был сделан как нельзя более удачно: собор расположен на возвышенном берегу реки Волхов в живописной местности, недалеко от озера Ильмень.

По предположению учѐных, храм строили южнорусские мастера. Однако архитектурные особенности постройки доводят до чистоты и завершѐнности черты, присущие новгородской традиции. Георгиевский собор отличается лаконичностью форм и строгостью пропорций. Четыре мощных столба делят пространство храма на три нефа. Необычайно высоки арки сводов, хоры также расположены очень высоко; таким образом, интерьер открыт на всю высоту и создаѐтся впечатление пространственной ясности, торжественной простоты композиции. Фасады здания прорезаны много-

***Георгиевский собор Юрьева монастыря. 1119** г.*

численными окнами. Свет, проникающий через них, заливает хоры и пространство под куполами. Стены собора в древности были покрыты фресками так же, как и стены других новгородских храмов времѐн Мстислава Владимировича, однако до наших дней дошли только отдельные фрагменты фресок.

Храм увенчан тремя мощными главами разной высоты и размера. Один из куполов завершает пристроенную к основному зданию квадратную башню с лестницей, ведущей на хоры. Число глав символизирует Святую Троицу, триединство христианского Бога.

После Георгиевского собора более пи один новгородский храм не славился столь же независимым, гордым характером, выраженным в архитектурных формах. Собор представляет собой завершающую и одновременно высшую точку в развитии «княжеской» архитектуры Новгорода. Власть князей постепенно теряла свои права, подчиняясь вольному нраву независимых новгородцев. Пройдѐт совсем немного времени, и новгородские князья станут наѐмными военачальниками и судебными администраторами. Средства городской казны постепенно уходили из-под контроля князей, и это имело печальные последствия для столь далекой на первый взгляд ОТ политики сферы человеческой деятельности, какой является архитектура. Не имея достаточно средств, новгородский князь уже не мог себе позволить строительство парадных монументальных соборов, приходилось ограничиваться более скромными постройками. Последние княжеские храмы в пределах города были возведены в 20—30-х гг. XII в. К ним относятся церковь Ивана на Опоках (была передана князем Всеволодом Мстиславичем купеческой корпорации «Иванское сто») и церковь Успения на Торгу. Для храмового строительства тех лет характерно то, что архитектурные формы упростились, объѐм церковных зданий уменьшился и многоглавие сменилось на одноглавие. До



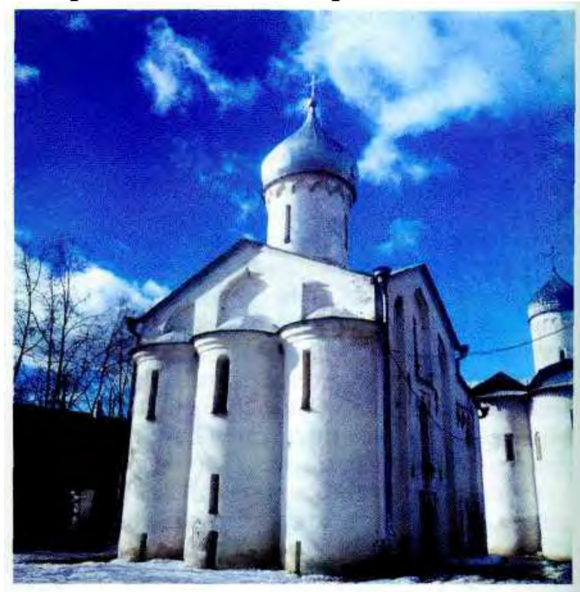
Церковь Иоанна Предтечи на Опоках (Ивана на Опоках). 1127 г.



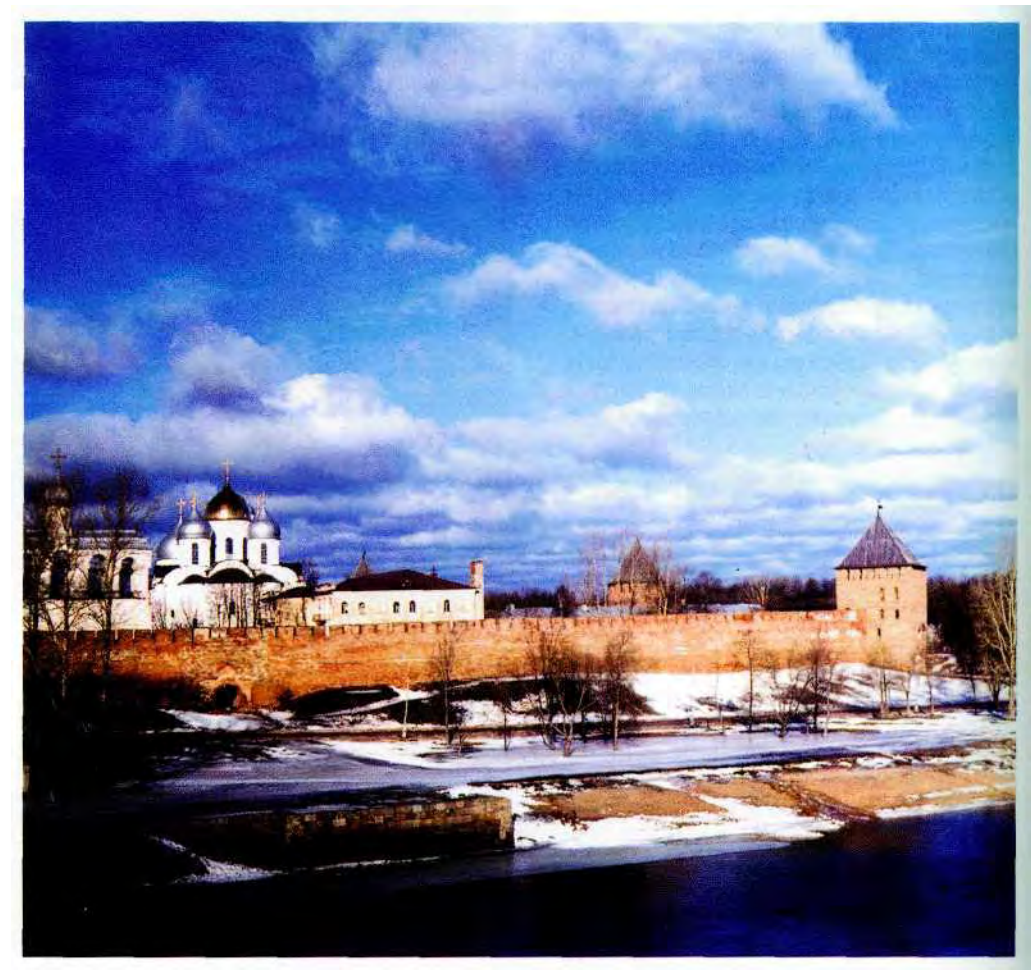
Церковь Успения на Торгу. 1135 г.



Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря. 1117 г.



Церковь Параскевы Пятницы на Торгу. 1156 г.



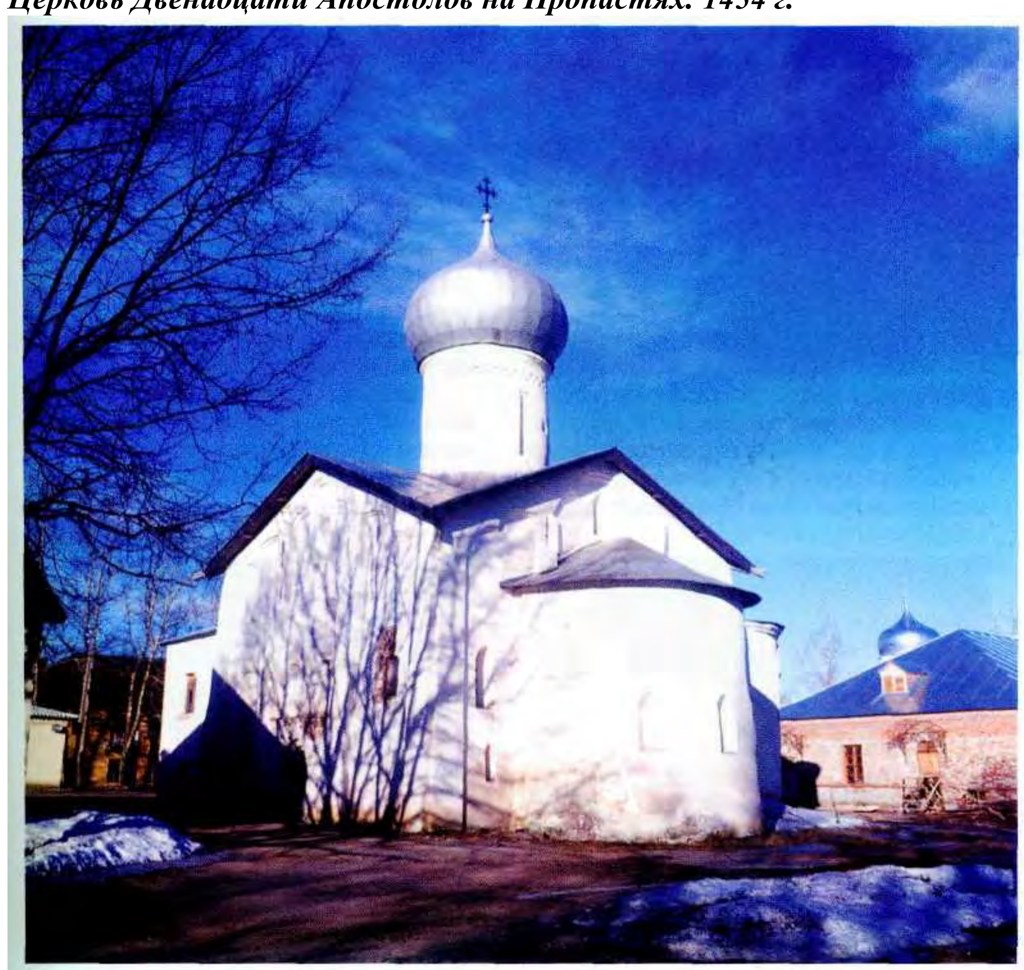
Общий вид Детинца с пешеходного моста через реку Волхов.



Церковь Симеона Богоприимца Зверина монастыря. 1467 г.



Церковь Двенадцати Апостолов на Пропастях. 1454 г.



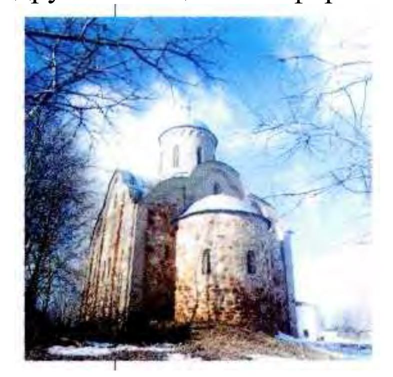
Церковь Николы Белого Николо-Бельского монастыря. 1312—1313 гг.

конца XII столетия несколько храмов было построено новгородскими князьями за пределами города. Последней княжеской постройкой стал храм Спаса на Нередице, возведѐнный в 1198 г.

МАЛЫЕ ХРАМЫ НОВГОРОДА. АРХИТЕКТУРНЫЙ СТИЛЬ XIV—XV ВЕКОВ

С ХШ в. храмовое строительство полностью переходит от князей к самим новгородцам. Церковные здания возводятся на средства бояр, купеческих объединений и «концов» — районов Новгорода. Во второй половине столетия в городе замерло каменное строительство. Новгород избежал монголо-татарского нашествия, но вынужден был отбивать натиск немцев и шведов, а затем новгородцам пришлось принять на себя изрядную долю выплат ордынской дани. В то время вся разорѐнная Русь была вынуждена отказаться от сооружения каменных храмов. В крупнейших городских центрах зодчие оставались без работы на протяжении нескольких десятилетий. Первой возобновила традицию каменного строительства Тверь, а вскоре вслед за ней и Новгород. Уже в 1292 г. новгородцы строят церковь Николы на Липне, а в XIV столетии на Новгородской земле создаѐтся целый ряд храмов, считающихся ныне замечательными творениями древнерусского зодчества. Среди них церкви Фѐдора Стратилата на Ручью (1360 г.) и Спаса на Ильине улице (1374 г.); в самом начале XV в. была построена церковь Петра и Павла в Кожевниках, отличающаяся удивительной завершѐнностью и зрелостью архитектурных форм.

Во второй половине ХШ — середине XIV в. новгородские мастера создали особый стиль храмового строительства. В этот период сооружались небольшие четырѐхстолпные одноглавые храмы с почти кубическими *по* пропорциям зданиями. Малые размеры церквей диктовались не только тем, что для церковных построек более не использовались средства общегородской казны. Новгород XIV—XV вв. переживал эпоху бурного расцвета, отдельные районы этого города были богаче целых княжеств. Но каждая храмовая постройка была рассчитана лишь на потребности небольшого прихода, а не всей огромной столицы Северной Руси. Прихожане собирали деньги на строительство, учитывая собственные интересы и возможности, их соседи должны были позаботиться о себе самостоятельно. Заказчики из числа разбогатевших горожан стремились к тому, чтобы их церковь отличалась от других изяществом форм и оригинальностью декора. Древние мону-



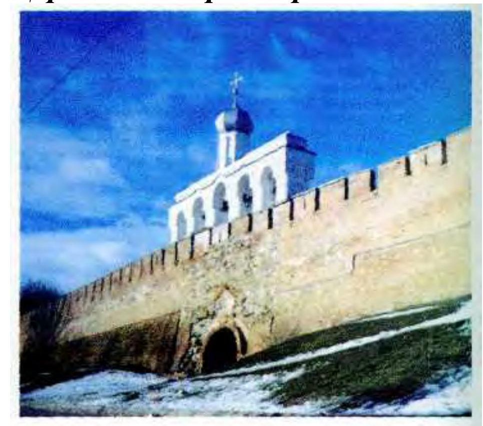
Церковь Петра и Павла на Славне. 1367 г.



Церковь Спаса
на Ильине улице. 1374 г.



Церковь Фѐдора Стратилата на Ручью. 1360 г.



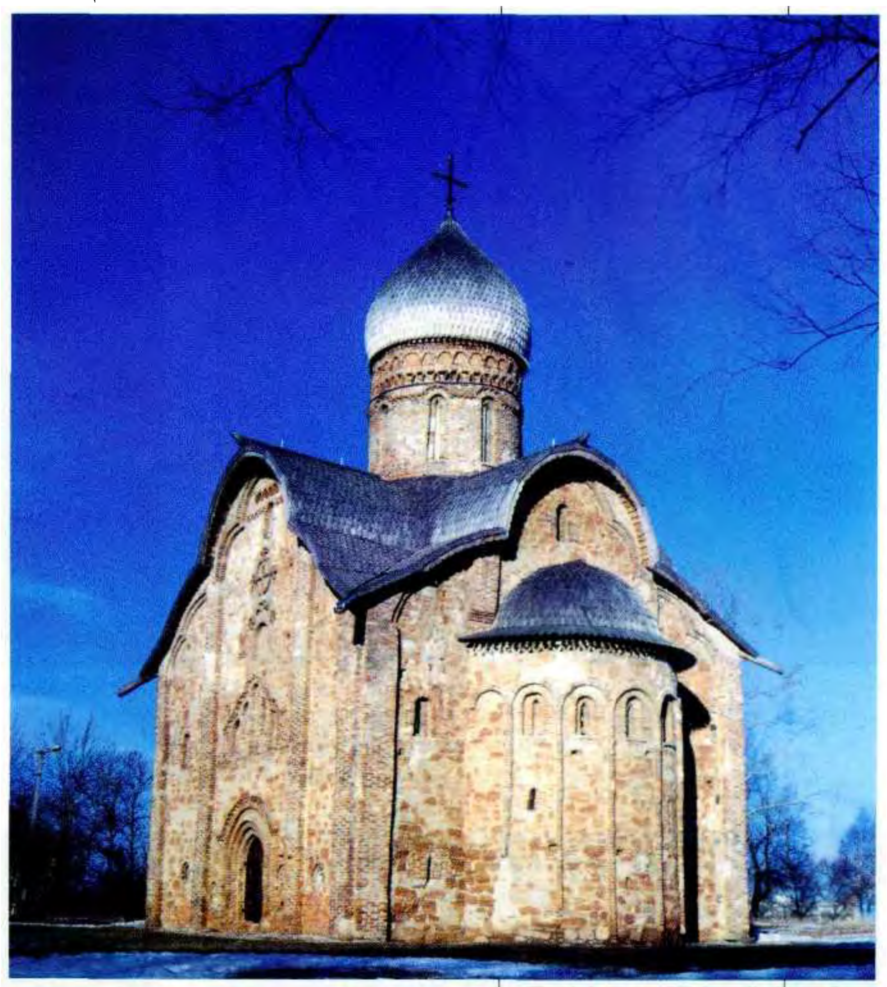
Софийская звонница (1437 г.) и часть стены Детинца со стороны реки Волхов.

ментальные храмы с их строгими плоскостями стен, подчѐркнутой простотой и геометризмом архитектурного убранства не знали украшательства. Купеческие и боярские церкви послемонгольской эпохи далеко отошли от сурового по духу зодчества XI—XII вв. Фасады храмовых зданий стали покрываться маленькими фигурными нишами, углублениями в форме розеток, крестиками, выложенными из обтѐсанного кирпича. Барабаны куполов опоясывались рядами кокетливых арочек и треугольничков. Раньше из восточного фасада во всю высоту стены непременно выступали полукруглые апсиды (выступы алтарной части храма), а сама стена завершалась полукруглыми покрытиями — *закомарами.* Уже при строительстве храма Николы на Липне апсиду опустили до половины высоты стены, а от закомар отказались в пользу *трѐхлопастного покрытия.* Стены церкви завершались тремя фигурными лопастями, напоминающими огромный лист смородины или крыжовника с закругленными краями. Трѐхлопастное покрытие, подчѐркнутое декоративной аркой, со временем превратилось в излюбленный приѐм новгородских зодчих и стало в XIV—XV вв. истинным архитектурным символом новгородского стиля храмового строительства.
Киевские и новгородские храмы времѐн Ярослава Мудрого и Владимира Мономаха возводили из камня и кирпича (плинфы). Новгородские зодчие послемонгольской эпохи перешли к другим строительным материалам: церковные здания выкладывались в основном из грубо обтѐсанных известняковых плит и валунов. Это при/давало стенам храмовых построек волнистую поверхность, лишало их геометрической строгости. Новгородские кубические храмы XIV—XV столетий создают двойственное впечатление: с одной стороны, от невысоких кряжистых церквей исходит дыхание грубоватой силы, с другой — изящество декора и продуманность форм говорят о высокой культуре зодчества.

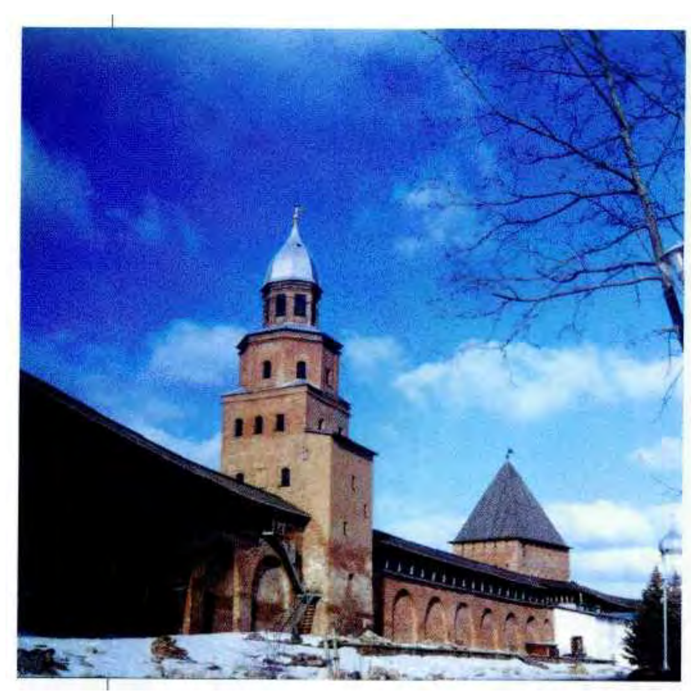
В Новгороде Великом помимо церковной развивалась светская архитектура. Уже в XI в. город располагал каменной крепостью — Детинцем. Впоследствии новгородцы неоднократно строили и перестраивали городские укрепления. В XV в. повелением властного архиепископа Евфимия II на Владычном дворе была возведена каменная Грановитая палата, в которой собирались на совет родовитые бояре. Однако облик города всегда определяли церковные постройки.

В XIV—XV вв. северные зодчие — новгородцы и псковичи — славились своим мастерством на всю Русь. Вплоть до конца XV в. многие могущественные князья приглашали их строить храмы в своих столицах.

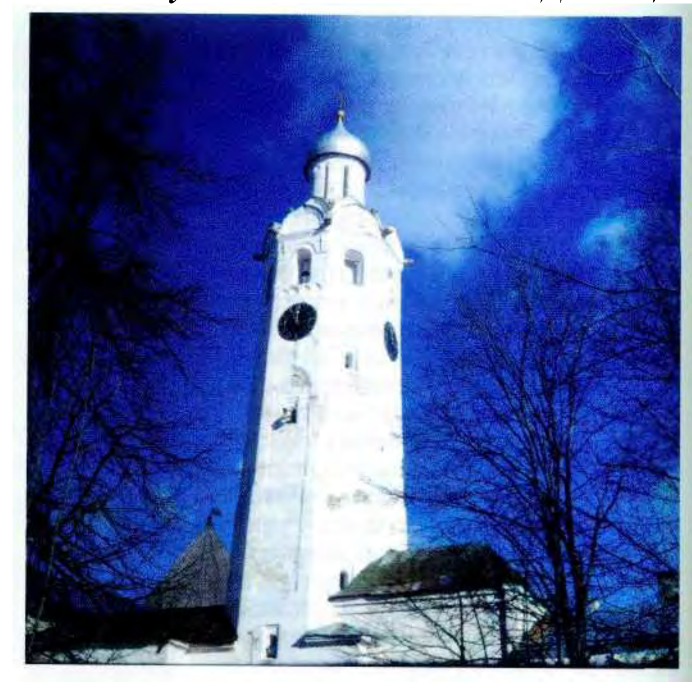




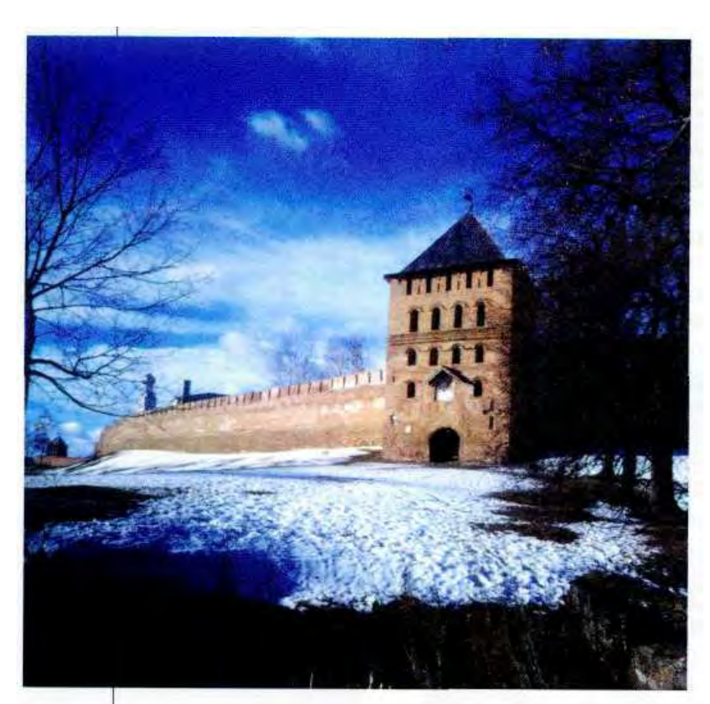
Церковь Петра и Павла в Кожевниках. 1406 г.



Башня Кокуй. Самая высокая башня Детинца. XV в.



Башня в Детинце «Часозвоня». 1423 г. Часы были установлены в 1671 г.



Владимирская башня Детинца. XV в



Грановитая палата на Владычином дворе. XV в.

БЕЛОКАМЕННОЕ ЗОДЧЕСТВО ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОЙ ЗЕМЛИ

Лесные земли Ростово-Суздальского княжества долгое время были глухой окраиной Киевской Руси. Первая столица — Ростов — возникла только в X в. В начале следующего столетия появился Ярославль, основание которого легенда связывает с Владимиром Мономахом. Осматривая свои северо-восточные владения, князь остановился на ночлег в посѐлке на берегу Волги. Однако местные волхвы (языческие жрецы) встретили гостя неприветливо и натравили на него священного медведя. Владимир в единоборстве одолел зверя и в память об этом заложил на месте поселения город, гербом которого стал медведь с секирой.

Примерно тогда же Владимир Мономах основал крепость в Суздале и город на Клязьме, получивший его имя, — Владимир. Строительство в те годы, судя по остаткам построек, обнаруженных археологами, вели киевские мастера.

Первым самостоятельным ростово-суздальским князем стал сын Владимира Мономаха Юрий Долгорукий. Князь почти постоянно вѐл междоусобные войны за киевский великокняжеский престол, а собственную землю рассматривал скорее как базу, оплот для решающего броска на стольный град. Своей резиденцией Юрий Долгорукий избрал пустынное место под Суздалем — Ки'декшу, где возвѐл мощный укреплѐнный замок.



Северо-Восточная Русь в XII   XV вв.



Церковь Бориса и Глеба в Кидекше. 1152 г.

ХРАМ СВЯТЫХ БОРИСА И ГЛЕБА В КИДЕКШЕ

Оплывшие, но до сих пор впечатляющие валы окружают единственную сохранившуюся постройку княжеского замка — церковь святых Бориса и Глеба (1152 г.). По преданию, именно на этом месте полутора веками раньше разбили стан князья Борис и Глеб, павшие жертвой династической борьбы за киевский престол и впоследствии объявленные Церковью святыми. Четырѐхстолпная одноглавая церковь не похожа на изысканные памятники Киева. Она сложена не из тонкой и хрупкой на вид киевской плинфы, а из тяжѐлых массивных блоков местного белого известняка. Поэтому кажется, что строили еѐ не обычные люди, а сказочные богатыри. Сужающиеся вглубь входы-порталы, похожие на воронки (позднее учѐные назвали их перспективными), подчѐркивали толщину стены. Может быть, такая их форма должна была напоминать о словах Христа про врата в Царство Божье. В Евангелии от Луки сказано: «...подвизайтесь войти сквозь тесные врата, ибо, сказываю вам, многие поищут войти, и не возмогут».

Декор (от *лат.* decoro — «украшаю») церкви, т. е. система украшений, необычно скромен для княжеской постройки: он ограничивается только плоскими двухуступчатыми *выступами-лопатками,* которые соответствуют внутренним столбам, да простым пояском поребрика (выступающих углами камней) с *аркатурой* (плоскими арочками) под ним. Если присмотреться, нетрудно заметить, что их ритм постоянно сбивается: мастеру трудно вписаться в отведѐнное поле стены, и арочки то врезаются в лопатки, то не дотягиваются до них. Да и пропорции арочного пояска выглядят немного неуклюжими. Чем это объяснить — неумелостью или небрежностью? Наверное, ни тем ни другим: просто зодчий мыслил декор не как неотъемлемую составную часть архитектуры, а как дополнение, некий необязательный и, пожалуй, даже излишний убор, дополнительно надеваемый на здание. Арочный поясок был для него тем же, чем и дорогой пояс на княжеской одежде, — знаком особого достоинства владельца, но не более того.

Многие особенности постройки Юрия Долгорукого — техника кладки из белого камня, перспективные порталы, характерная аркатура — роднят еѐ с романской архитектурой Европы (см. раздел «Искусство средневековой Западной Европы»). Есть все основания считать, что строительная артель, трудившаяся у суздальского князя, пришла на Русь из Польши. Успев поработать в Галиче у князя Владимира Володаревича — свата Юрия Долгорукого, мастера перебрались в Суздаль. Может

быть, к ним обратились случайно (просто в Киеве и других русских землях не нашлось желающих выполнить княжеский заказ), но эта случайность оказалась счастливой для зодчества Владимиро-Суздальской земли.

280

СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ СОБОР В ПЕРЕСЛАВЛЕ-ЗАЛЕССКОМ

Одновременно с придворной церковью Юрий Долгорукий заложил Спасо-Преображенский собор (1152—1157 гг.) в основанном им городе Переславле-Залесском.

В Древней Руси слово «город» означало в первую очередь огороженное, т. е. защищѐнное, место. Поэтому города Юрия — это города-крепости: Переславль-Залесский, Юрьев-Польско'й, Кснятин, Дмитров, Москва. Сохранившиеся валы Переславля достигают в высоту шестнадцати метров.

Спасский собор поражает простотой и суровостью облика. Храм из-за своих пропорций (его ширина больше, чем высота) получился почти кубическим, приземистым, тяжѐлым; зодчие воплотили в нѐм не образ Небесной Премудрости, как в Софии Киевской, а земную силу и мощь. Однако собор не воспринимается как примитивный или грубый: прекрасная кладка стен из гладких, идеально пригнанных блоков придаѐт этому творению рук человеческих одухотворѐнность, противопоставляя его дикой природе.

Внутри собора толстые крестообразные в плане столбы несут теряющиеся в полумраке своды. Даже в солнечный день темно в храме князя Юрия: немногочисленные узкие окна напоминают щели бойниц, и свет, проникающий в них, пронзает сумрак тонкими лучами, напоминающими сверкающие мечи.

Отличительной чертой храма является почти полное отсутствие декора. Только ровно посередине его стены опоясывает полочка-*отлив* (выше еѐ стена становится более тонкой) да арочный поясок украшает апсиды. Могучий шлем главы напоминает воинский, поэтому само собой напрашивается сравнение храма с его заказчиком, неутомимым воителем Юрием Долгоруким. Действительно, храм символически
могисто лковываться как человеческое тело, что закрепилось в древнерусских терминах: он имел главу, шею, бровки, пояс, подошву... И даже зубчатые треугольники-*городки* под главой похожи на украшение парадного шлема полководца.

Впрочем, городки появились уже при преемнике Юрия князе Андрее, которому довелось достраивать этот собор. В 1155 г. Юрий осуществил своѐ заветное желание и захватил Киев, но скоропостижно умер после богатого пира. Сердце же его сына Андрея всецело принадлежало родному Владимиро-Суздальскому княжеству. Незадолго до смерти отца он самовольно ушѐл туда из Киевской земли, забрав с собой чудотворную икону Богоматери — ту, которая потом прославилась на Руси под именем Владимирской. Предание гласит, что кони, вѐзшие повозку с иконой, остановились в двенадцати верстах от Владимира и их не удалось



Спасо-Преображеиский собор в Переславле-Залесском. 1152—1157 гг.

281



Фрагмент белокаменной резьбы Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. «Китоврас» (от греч. «кентаврос» — «кентавры»).

сдвинуть с места. Это было истолковано как нежелание Богоматери отправляться в Ростов; Андрей решил сделать столицей унаследованного им княжества не Ростов и не Суздаль — оплоты местной знати, а молодой город Владимир. Под Владимиром, на месте остановки, Андрей основал город-замок, названный Боголюбовом, а сам получил прозвание Боголюбского.

ВЛАДИМИР
И БОГОЛЮБОВО

Размах строительства, предпринятого Андреем, не может не удивлять: за восемь лет его правления в княжестве, которое стало называться Владимиро-Суздальским, было возведено больше каменных зданий, чем за тридцать два года правления Юрия Долгорукого. Но самым важным был даже не масштаб, а новая направленность деятельности энергичного князя. Андрей не пожелал владеть Киевом: в 1169 г. владимиро-суздальские войска под командованием среднего сына Андрея Боголюбского захватили город, но князь отдал его племяннику — двенадцатилетнему отроку,

младшему в роду. Впервые в русской истории киевский престол был поставлен ниже другого. Князь не собирался переселяться в уже однажды отвергнутый город: он мечтал превратить Владимир в новый Киев, который не уступал бы прославленному образцу.

Строить города «по образу» мировых столиц или священных градов было характерно для европейской культуры Средневековья, но в разных странах и в различные периоды эта идея приобретала местную окраску. Например, подражание Киева Константинополю должно было уподобить русский город древней столице византийских императоров-василевсов с таким же Софийским собором, Ирининским и Георгиевским монастырями. А Андрей Боголюбский уподоблял Владимир Киеву, чтобы, наоборот, противопоставить его древней столице Руси. Во Владимире, как и в Киеве, текли реки Почайна и Лыбедь, на княжеском дворе стояла церковь Спаса, а входили в город через Золотые ворота (1164 г.). И сейчас торжест-



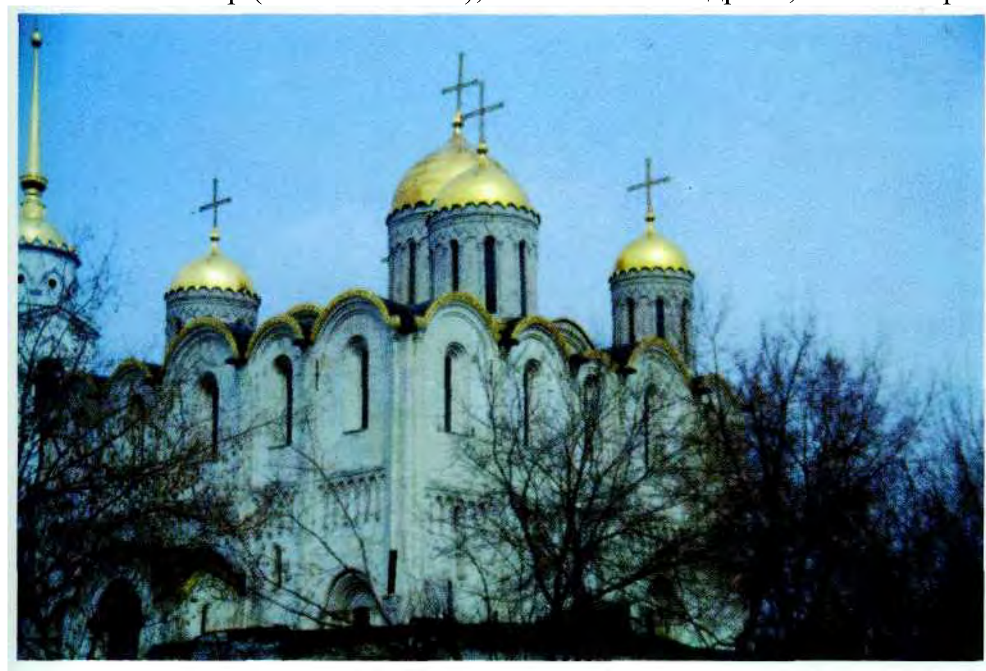
Золотые ворота во Владимире.

венно высится на главной улице Владимира их сводчатый массив, увенчанный церковью, которая была перестроена в XVIII в. Высота проѐма ворот настолько велика (около четырнадцати метров), что не позволила мастерам изготовить воротное полотнище таких размеров. Пришлось перекрыть их на половине высоты арочной перемычкой, на уровне которой располагался настил для воинов — защитников ворот.

Разумеется, строители руководствовались не только практическими соображениями: ворота были форпостом города, представляли гостям его лицо и служили границей между враждебным внешним миром и обжитым внутренним. Поэтому для Божественной защиты ворот на них ставили церковь, хотя она и ослабляла оборонительные свойства сооружения. Не случайно, конечно, было выбрано посвящение надвратного храма Положению Ризы Богоматери.

Этот праздник установили в Константинополе в 860 г. после осады столицы Византийской империи русским войском под предводительством князя Аскольда. Когда славянский флот подошѐл к берегу вплотную, патриарх Константинопольский погрузил в воды залива край ризы (одежды) Богоматери, хранившейся во Влахернском храме, и поднявшаяся буря разбросала корабли противника. С тех пор этот праздник чтился именно благодаря его «градозащитному» свойству, а храм Ризположения должен был обеспечить надѐжную защиту ворот. Кроме Золотых ворот во Владимире были ещѐ Серебряные и Медные. Надо признать, что зодчие Андрея Боголюбского достойно справились со своей задачей: возведѐнные ими ворота — огромные, белокаменные, с окованными позолоченной

медью створками, с венчающей их златоглавой церковью -были достойны любой столицы тех времѐн.
По высоте владимирские Золотые ворота всѐ же уступали киевским, высота проѐма которых равнялась высоте центрального прохода-нефа Софии Киевской. А вот новый владимирский Успенский собор (1158—1160 гг.), заложенный Андреем, высотой превосходил все



Успенский собор во Владимире. XII в.



Фрагменты белокаменной резьбы Успенского собора во Владимире.

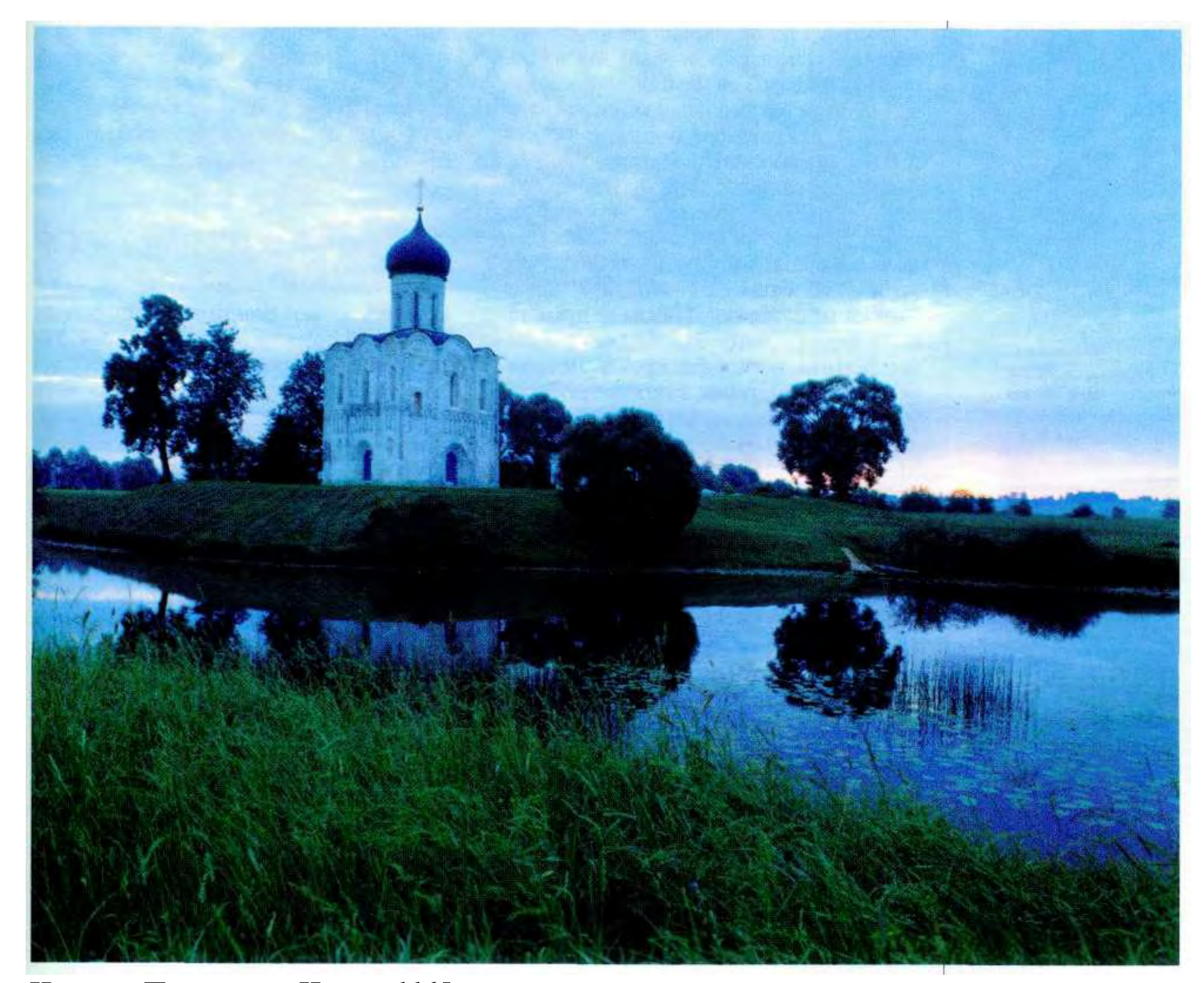
соборы Святой Софии на Руси — и киевский, и новгородский, и полоцкий. По площади храм Андрея Боголюбского был значительно меньше Софии Киевской и обладал поразительной лѐгкостью и стройностью. Стены и столбы стали тоньше, чем в постройках Юрия Долгорукого; вместо как бы растекающихся по стене выступов-лопаток появились плоские четырѐхгранные полуколонны — *пилястры.* Наложенные на них тонкие полуколонии, на глазах словно растущие вверх, заканчивались изящными лиственными капителями. Незамысловатые арочки преобразились в красивый пояс из колонок, свисающих подобно бахроме. Между колонками, очевидно позолоченными, были написаны изображения святых. Сверкали золочѐной медью также порталы, глава и несущий еѐ барабан.

Впервые владимирские горожане смогли полюбоваться и резными каменными рельефами. На одном из них грифоны (фантастические существа с львиным туловищем, орлиными головой и крыльями) возносили на небо Александра Македонского. С другого рельефа смотрели фигурки сорока севастийских мучеников, брошенных в холодное озеро, с третьего — три отрока, ввергнутые вавилонским царѐм Навуходоносором в горящую печь. А вошедшего в храм поражали яркие росписи, полы из цветных майоликовых плиток, сделанных из обожжѐнной глины и покрытых глазурью, драгоценные ткани и ковры. Весь облик собора стал совершенно другим: не суровый воин заказал вознести эту постройку, а рачительный хозяин и утончѐнный ценитель искусства.
Едва ли уступала по роскоши городскому собору княжеская церковь Рождества Богородицы в Боголюбовском замке (1158—1165 гг.), куда князь Андрей любил водить почѐтных гостей. Такой церковью, «всею добродетелью церковной исполненной, измечтанной всею хитростию», можно было гордиться. Еѐ купол несли не столбы, а круглые колонны, которые завершались пышными золочѐными капителями, напоминавшими короны; стены пестрели фресками, а полы сверкали начищенными плитами красной меди. Внутри было светло и просторно; высоко возносились хоры, где во время службы стоял князь со своей свитой. Над белокаменной крепостной стеной издалека были видны золотая глава Рождественской церкви и две высокие лестничные башни двухэтажного белокаменного дворца.
Если у Юрия Долгорукого храмы выглядели как крепости, то у Андрея Боголюбского крепость походила на дворец. Нарядно украшенный фасад с тройными окнами, с бахромой висячих колонок более подходил парадной резиденции, чем зданию, рассчитанному на осаду. Площадь перед дворцом была вымощена камнем: на такой площади не стыдно было бы принять и самого германского императора Фридриха Барбароссу, который, по преданию, в знак уважения и дружбы прислал Андрею своих мастеров. Под белокаменной сенью стояла большая водосвятная чаша. Говорили, что в эту чашу Андрей щедрой рукой насыпал деньги для раздачи работникам. Князь чувствовал себя «самовластцем» в своѐм княжестве и не видел нужды хорониться за грозными стенами мрачных крепостей.

ЦЕРКОВЬ ПОКРОВА НА НЕРЛИ

От остатков Боголюбовского дворца открывается вид на постройку, ставшую символом древнерусской архитектуры, — знаменитую церковь Покрова на Нерли (1165 г.). Андрей велел поставить еѐ в том месте, где река Нерль впадает в Клязьму, в память о сыне, юном Изяславе, павшем в бою с волжскими булгарами. Сейчас церковь, уединѐнно стоящая на бескрайних просторах владимирских равнин, отражающаяся в воде неширокой речки, выглядит покинутой и печальной. Чем же объясняется еѐ мировая слава?

Церковь невелика и удивительно гармонична. Полуцилиндры апсид (выступов алтарной части храма), такие грузные, так сильно выступающие в постройках Юрия Долгорукого, здесь словно утоплены в тело храма, и восточная (алтарная) часть не перевешивает западную. Фасады разделяются многослойными четырѐхуступчатыми лопатками с приставленными к ним полуколонками; острые углы лопаток и стволы полуколонн образуют пучки вертикальных линий, неудержимо стремящихся ввысь. Вертикальное устремление постепенно и незаметно переходит в полукруглые очертания закомар. Полукружиям закомар вторят завершения изящно вытянутых окон, порталов, арочек колончатого пояска (кстати, эти арочки стали уже, чем в Успенском соборе, колонки чаще и потому ещѐ более напоминают бахрому на дорогом покрывале). И наконец, церковь венчает полукружие главы, которая раньше была шлемовидной, а сейчас напоминает луковицу.
Красив резной убор церкви. В центре каждого фасада (кроме восточного), наверху, в поле закомары, находится рельефная фигура знаменитого библейского царя Давида-псалмопевца. Царь Давид играет на лире, а слушают его львы, птицы и грифоны. Птица — древний символ



Церковь Покрова на Нерли. 1165 г.
285

человеческой души, а лев — символ Христа. В Средние века считалось, что львица рождает детёнышей мёртвыми и оживляет их своим дыханием. Это воспринималось как прообраз Воскресения Христова. Кроме того, лев будто бы спит с открытыми глазами, подобно тому как Бог не дремлет, храпя человечество. Наконец, лев — царь зверей, а Христос — Царь Небесный. Последнее толкование связывало льва с идеей княжеской власти: ведь земные правители считались наместниками Бога на земле. А резные львы внутри храма помещены на верхней части столбов, поддерживающих купол. Купол церкви — это небо, простёртое над землёй; небесный свод утверждался на львах, как на власти утверждается порядок земного мира.

Под львами и птицами в кладку вставлены загадочные маски: юные лики с огромными очами и распущенными волосами. Некоторые учёные связывали их с образом Богоматери до Её обручения с Иосифом, когда Пресвятая Дева ещё не покрывала головы. Однако скорее всего маски изображают ангелов, явившихся послушать Давида и прославить Богородицу. Изображения Девы Марии в резьбе храма нет, но весь облик церкви, такой стройной и изысканной, напоминает Её образ, запечатлённый церковным писателем Епифанием, особо отмечавшим тонкость Её рук и перстов. Вообще говоря, любую церковь можно уподобить Богоматери, поскольку Мария в церковной традиции символизирует Церковь Земную. В храме Покрова на Нерли это умозрительное положение стало наглядным.

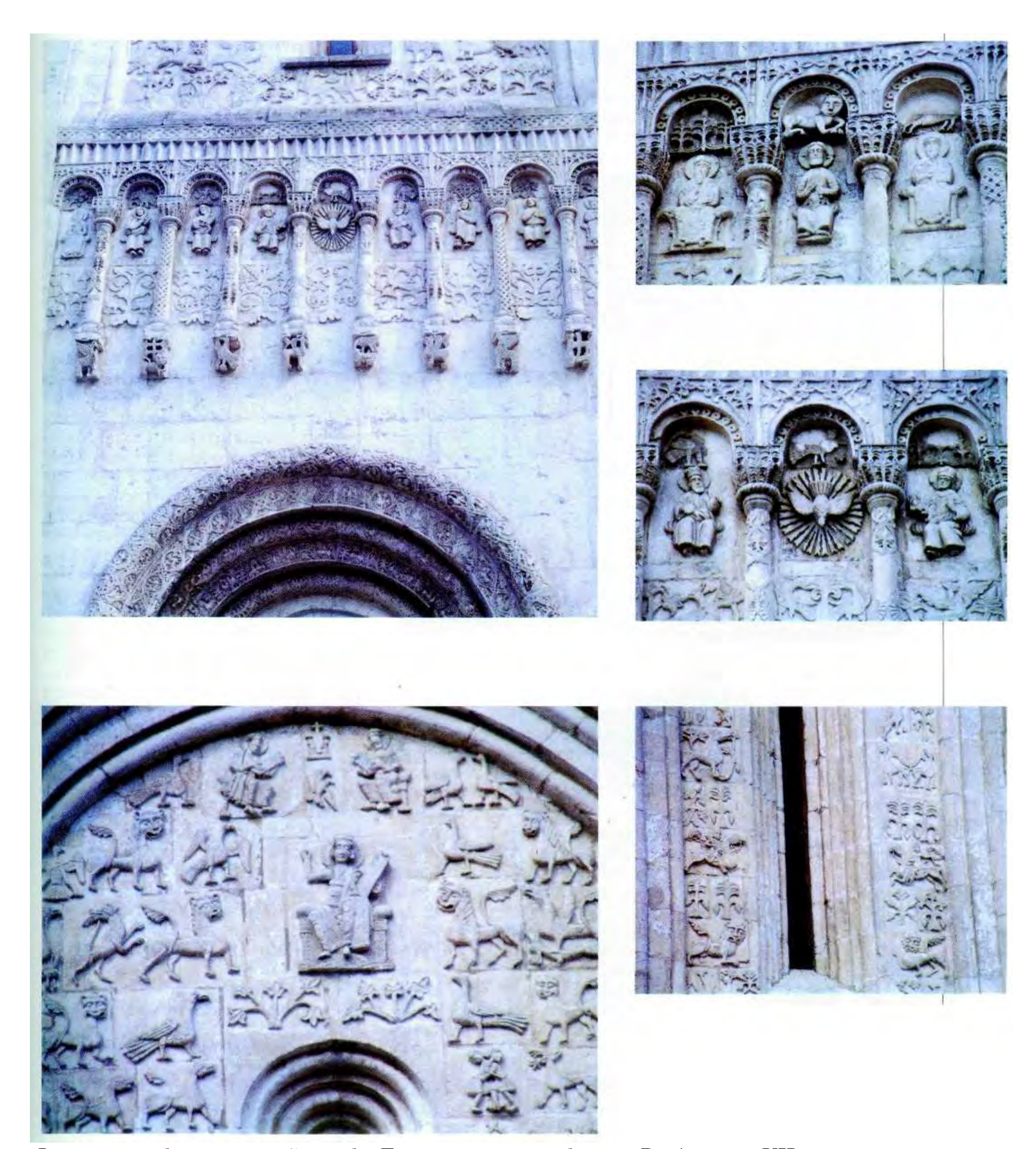
Своей властной политикой Андрей вызвал недовольство бояр и был убит заговорщиками в Боголюбовском дворце. Предание гласит, что он принял смерть от руки Кучковичей — братьев его

жены, сыновей боярина Кучки, некогда казнѐнного Юрием Долгоруким. Владимиром стали править рязанские князья, прежде всего отправившие владимирскую казну к себе в Рязань. Когда же они посягнули на
имущество церквей и даже на икону Владимирской Богоматери, жители города восстали и позвали на княжение брата Андрея — Михаила. Тяжелобольного Михаила к месту битвы с рязанцами принесли на носилках. Несмотря на это, ему удалось обратить противников в позорное бегство: рязанские князья так торопились, что бросили во Владимире своих жѐн и старую мать.
Михаил прожил недолго. Его наследником стал следующий сын Юрия Долгорукого, Всеволод, получивший за своѐ большое семейство прозвище Большое Гнездо. Он предал казни убийц Андрея, повелев бросить их в просмолѐнных гробах в бездонное озеро. Говорят, что с тех пор вода в этом озере, получившем название Пловучего, стала чѐрной, как смола. Всеволоду досталось хорошее наследство — богатое, обширное, процветающее княжество, которое стало сильнейшим на Руси.

ДМИТРИЕВСКИЙ СОБОР

В 1185 г. во Владимире случился большой пожар, повредивший Успенский собор Андрея Боголюбского. Надо было или ремонтировать его, или строить заново. Однако новый князь Всеволод Юрьевич поступил иначе: зодчие обстроили старый храм широкими галереями, заключив его в огромный каменный футляр (1185—1193 гг.). Стены андреевского собора частично разобрали, превратив их в столбы новой постройки, а над галереями возвели ещѐ четыре главы. Таким образом, собор стал пятиглавым и как бы ступенчатым: выше галерей, служивших усыпальницей владимирских князей и епископов, были видны своды центральной части, над боковыми куполами господствовала центральная могучая глава. Если собор Андрея высился над обрывом берега Клязьмы как прекрасное видение, то собор Всеволода напоминал могучий уступ горы. Он словно собирал вокруг себя растущий город,

*Археологи установили, что раньше храм выглядел несколько иначе. Мягкий травянистый холм, на котором стоит церковь, был облицован белокаменными плитами, и храм горделиво высился над рекой, как памятник на постаменте. С трѐх сторон к его стенам была пристроена торжественная аркада, состоящая из одинаковых арок, опирающихся на столбы и украшенных резными изображениями барсов (барс был эмблемой Владимирского княжества). Поэтому церковь казалась более приземистой и устойчивой. Сейчас она выглядит прекрасной и хрупкой; раньше она была прекрасной и величавой, что вполне соответствовало толкованию образа Богородицы — не слабой Девы, но оплота и надежды всех жителей земли Русской.



Фрагменты белокаменной резьбы Дмитриевского собора во Владимире. XII в.



Дмитриевский собор во Владимире. XII в.

венчал его собой и осенял покровительством Богородицы.

Близ Успенского собора князь устроил новый княжеский двор, где решил поставить храм в честь своего покровителя Святого Дмитрия Солунского (1193—1197 гг.), потому что Всеволод носил христианское имя Дмитрий. Из далѐкой Солуни, византийского города Фессалоники, принесли доску от гроба этого святого воина, ревностного защитника своего града. На этой доске написали храмовую икону Дмитриевского собора (накануне Куликовской битвы Дмитрий Донской перенѐс святыню в Успенский собор Московского Кремля).

Придворный храм Всеволода не так строен, как церкви Андрея Боголюбского, но и не так приземист, как храмы его отца: он кажется золотой серединой между ними. Первоначально его обходили торжественные галереи, а у западного фасада высились две могучие лестничные башни (к сожалению, малосведущие реставраторы во времена Николая I приняли их за более поздние постройки и разобрали). А вот по богатству резного убранства он превосходит всѐ, что строилось до него не только во Владимирском княжестве, но, пожалуй, и во всей Руси. Вся верхняя часть стен храма, начиная со ставшего обязательным для владимиро-суздальского зодчества аркатурно-колончатого пояса, покрыта разнообразной резьбой. Еѐ можно рассматривать часами как своеобразную энциклопедию: ангелы, птицы, звери, фантастические существа и растения сплошь покрывают стены между многослойными лопатками. Под арочками колончатого пояса стоят многочисленные святые, а в полях закомар расположены сюжетные сцены. Здесь тоже нашлось место для сюжета «Вознесение Александра Македонского», а на другом фасаде появился — совсем неожиданно для русской традиции — портрет самого Всеволода с сыновьями; новорождѐнного сына князь держит на руках. Выбор этих сюжетов продиктован назначением собора — княжеского домового храма, а также желанием возвеличить его могущественного заказчика.

Гораздо менее понятна тематика сюжетов богатой каменной резьбы. Выдающийся исследователь владимиро-суздальского зодчества Н. Н. Воронин подсчитал, что разные звери на резьбе храма изображены двести сорок три раза, птицы — около двухсот пятидесяти раз, а львы сто двадцать пять

раз. С ними соседствуют полуфигуры святых и всадники, а господствует над всем трижды повторѐнная (на разных фасадах) фигура библейского песнопевца. Может быть, мастера хотели изобразить весь существующий мир, все живые творения прислушивающимися к Божественному слову? «Всякое дыхание да хвалит Господа» -- так сказано в одном из псалмов Давида. А может, их вдохно-

вил описанный в Библии образ Соломонова храма, который считался непревзойдѐнной вершиной зодчества всех времѐн?

ГЕОРГИЕВСКИЙ СОБОР В ЮРЬЕВЕ-ПОЛЬСКОМ

Другим шедевром белокаменного зодчества является Георгиевский собор в Юрьеве-Польско'м (1230— 1234 гг.). Его построил сын Всеволода Святослав — тот, который изображѐн на руках у отца на рельефе Дмитриевского собора. К сожалению, верхняя часть величественного храма в XV в. рухнула и была сложена заново московским купцом и строителем Василием Ермолиным. Наверное, катастрофа случилась из-за сложной конструкции верха постройки: барабан еѐ главы стоял не прямо на сводах, а на выложенных над сводами высоких арках. От этого церковь казалась ещѐ выше, а внутри всѐ еѐ пространство словно собиралось вверх, к светоносному куполу. Эту удачную находку владимирских зодчих позже переняли московские мастера.

Надо отдать Ермолину должное: он добросовестно пытался подобрать камни в прежнем порядке, но задача была почти невыполнимой. Ведь резьба сплошь покрывала Георгиевский собор, и счѐт сюжетов шѐл даже не на сотни, а на тысячи! Поэтому он и выглядит теперь грандиозной каменной загадкой. Резьба Георгиевского собора двуплановая: изображения, выполненные в высоком рельефе, размещены на фоне плоского коврового узора из растительных завитков. Даже колончатый поясок поглотила стихия орнамента — он словно утонул в стене и покрылся изощрѐнными орнаментальными узорами. Сочетание низкого рельефа с высоким производит удивительное впечатление, будто резьба выступает, прямо на глазах выходит наружу из гладкой поверхности стены. Если в церкви Юрия Долгорукого в Кидекше мастер явно «прикладывал» резные детали к телу храма, то здесь они будто вообще не высечены человеческими руками, а порождены самим камнем.

С запада на входящего смотрел резной де'исус *(греч.* «моление»; см. статью «Иконопись»), а северный фасад охраняли святые покровители владимирской княжеской династии. В образе воина над северным притвором (постройкой у входа) учѐные видят Святого Георгия — святого, носившего то же имя, что и основатель династии Юрий (Георгий) Долгорукий. В резьбу включены многочисленные библейские сцепы, которые должны были оберегать от несчастий: уже знакомые по владимирскому Успенскому собору «Три отрока в пещи огненной», «Даниил во рву львином» (пророк, которого не тронули львы) и «Семь спящих отроков» (юноши из города Эфеса скрылись от гонений в пещере и



Георгиевский собор в Юрьеве-Польском. XIII в.
289



Княжеский дворец Боголюбове XII в. Реконструкция.

проспали там невредимыми полторы сотни лет). Очевидно, главная идея, воплощѐнная в резном наряде собора, — это охрана, Божественная защита княжества.
Увы, святым не удалось спасти Русь от монгольских полчищ. Владимирский князь пал в битве на реке
Сити всего через четыре года после того, как был построен собор в Юрьеве-Польском. Однако самобытное владимиро-суздальское зодчество не погибло: подобно семи отрокам эфесским, оно лишь уснуло, чтобы вновь пробудиться спустя столетие в белокаменной Москве.
290

МОСКОВСКИЙ КРЕМЛЬ КОНЦА XV — XVII ВЕКОВ

Архитектурные памятники безмолвны. Веками хранят они свои тайны от тех, кто не умеет вслушиваться и вглядываться в прошлое. Но любознательному и вдумчивому они расскажут многое. Софийские соборы в Киеве и Новгороде Великом — о днях своей юности, богатырском времени Киевской Руси, о светлой вере первых русских христиан. Древние, построенные ещѐ до монгольского нашествия храмы Владимира, Суздаля, Переславля Залесского и Юрьева — о могуществе и славе владимирских князей, их честолюбивых замыслах, о любви к своей земле. Немало может рассказать и Московский Кремль, который, по словам М. Ю. Лермонтова, «окружась зубчатыми стенами, красуясь золотыми главами соборов, возлежит на высокой горе, как державный венец на челе грозного владыки».

УСПЕНСКИЙ СОБОР

В конце XV в. Московское княжество вступило в новый период своей истории. Ивану III предстояло завершить дело нескольких поколений московских князей и собрать все русские земли, до тех пор ещѐ разобщѐнные и нередко враждовавшие между собой, в единое Русское государство. Одним из крупнейших успехов Ивана III стало присоединение к Москве необъятных, простиравшихся до Ледовитого океана и Уральских гор владений Великого Новгорода. Потеряли свою самостоятельность Тверское княжество и Вятская земля. В полную зависимость от московского государя попали Рязань и Псков. Было свергнуто монголо-татарское иго. В результате двух успешных войн с Литвой удалось включить в состав Московского государства десятки русских городов и областей, в разное время оказавшихся под властью Великого княжества Литовского. Прошло несколько десятилетий, и Иван III, князь московский, по праву принял высокий титул великого князя всея Руси. Общаясь с государями соседних стран, он, ещѐ недавно плативший дань монгольским ханам, требовал, чтобы к нему относились с не меньшим уважением, чем к германскому императору (которого в Европе в то время считали первым среди монархов).
Москва — долгое время всего лишь главный город одного из многочисленных русских княжеств — при Иване III превратилась в столицу огромного и сильного государства. «Лицом» этого государства должен был стать Кремль — резиденция великого князя и митрополита Московского. Здесь, на высоком холме у слияния реки Неглинной с Москвой-рекой, издавна находился центр города. Постройки Кремля напоминали о первых московских князьях, о славных временах Ивана Калиты и Дмитрия Донского. Однако внешний вид Кремля мало соответствовал могуществу, приобретѐнному Москвой при Иване III: крепостная стена с деревянными заплатами на местах многих проломов; небольшие обветшалые соборы, своды которых из-за трещин нуждались в подпорках; тѐмные, тесные хоромы великого князя. И всюду следы пожаров. Старая крепость явно не годилась для того, чтобы в ней принимать иностранные посольства. Кремль нуждался в коренной перестройке.
Началась она в 1472 г. с возведения Успенского собора — главного храма Москвы. Новый собор заложили на месте старого, сооружѐнного ещѐ в 20-е гг. XIV в. при Иване



Вид Красной плошали и Кремля.
Литография Ж. Арну. Конец XIX в.
291

ПЕРВЫЙ КАМЕННЫЙ СОБОР В МОСКВЕ

Как выглядел и как назывался первый каменный собор Москвы? Учѐные по-разному отвечают на этот вопрос. Летопись же называет первым каменным храмом города Успенский собор, построенный в 1327 г. при князе Иване Даниловиче по прозвищу Калита.

Этот собор был сложен из белого камня, имел одну главу и, как можно полагать, напоминал храмы Влалимиро-Суздальской Руси XII в.

Несмотря на свои небольшие размеры, собор возвышался над всем городом. Под его сводами молились московские князья, год от года всѐ более превращавшиеся в самых могущественных правителей на северо-востоке Руси. Тут же находили своѐ последнее пристанище митрополиты.

Через полтора столетия после постройки здание собора сильно обветшало и в начале 70-х гг. XV столетия было разобрано при строительстве нового Успенского собора.



Успенский собор в Кремле. Конец XV в

Калите. Летописец сообщает, что инициатива строительства принадлежала митрополиту Филиппу, который взялся за организацию работ и сбор средств. Возглавили строительство мастера Кривцов и Мышкин. По своим размерам будущий собор должен был превосходить все существовавшие тогда церкви Северо-Восточной Руси. Строительство велось без задержек, и спустя два года после начала работ стены храма уже были почти готовы. Но произошла катастрофа. Ночью 20 мая 1474 г. неожиданно рухнула северная стена доведѐнного до сводов здания.

Существовало несколько версий о причине катастрофы. Сохранилось известие, что собор разрушился из-за землетрясения. Автор московской летописи отметил, что зодчие неудачно провели внутри стены лестницу и тем ослабили всю конструкцию. Псковские мастера, вызванные специально для выяснения причин произошедшего, упрекали строителей за то, что известь они «житко растворяху, ино не кле-евито»... Однако была и более серьѐзная причина: за годы монголо-татарского ига русские мастера утратили многие навыки, позволявшие им в прошлом возводить большие и красивые здания. После нашествия Батыя строительство из камня на Руси практически прекратилось на несколько десятилетий. Многих зодчих увели в Орду. Возрождаться каменное зодчество стало лишь в конце XIII а, но качество строительства, видимо, было невысоким. Каменные соборы, сооружавшиеся в Кремле в 1325— 1340 гг. при Иване Калите, уже через полтора столетия полностью обветшали. Не случайно и то, что в качестве «экспертов» Иван III выбрал псковских мастеров: они имели возможность учиться у «немець», а потому весьма искусно возводили каменные здания. Но и псковичи не взялись за строительство Успенского собора: вероятно, сочли задачу слишком сложной.

После падения стены заботу о продолжении строительства взял на себя великий князь. Первым делом

ему предстояло найти новых зодчих. Выбор его, не без совета Софьи Палеолог, второй жены, долгие годы жившей в Риме, остановился на итальянских архитекторах. Отправленному в Венецию в том же 1474 г. послу Семѐну Толбузину Иван III поручил отыскать хорошего мастера-«камнесечца». Менее чем через год такой мастер приехал в Москву. Это был Альберти Фиораванти из Болоньи, прозванный на Руси Аристотелем.

Аристотель Фиораванти к тому времени уже приобрѐл известность своими постройками в Италии и Венгрии. Как и многие художники эпохи Возрождения, он обладал не одним, а сразу несколькими талантами: Фиораванти мог строить соборы, дворцы, крепостные сооружения и каналы, лить колокола и пушки, чеканить монеты и печати. Был он и хорошим артиллеристом. Разнообразные дарования ему пригодились и на Руси, но главным делом итальянского мастера стало возведение Успенского собора. За работу зодчий взялся без промедления. Уже через несколько дней после приезда в Москву он приступил к разрушению остатков рухнувшего собора, используя для этого хитроумные тараны, чем немало поразил москвичей. Даже летописец, обычно далѐкий от подобных подробностей, скрупулѐзно отмечал все технические новинки, увиденные им на строительной площадке. Строительство велось «въ кружало да въ правило» (т. е. с помощью циркуля и линейки). Известь, замешенная по рецепту Аристотеля, отличалась особенной крепостью. Блоки белого камня, из которых складывали собор, соединяли железными «скрепами». Для подъѐма тяжестей на высоту использовали лебѐдки. Русские мастера, работавшие вместе с Аристотелем, подмечали и многие другие секреты знаменитого мастера.

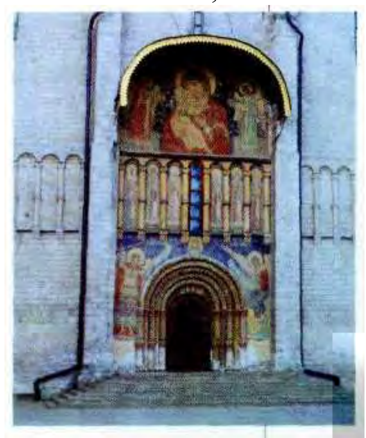
Через четыре года, в 1479 г., строительство было завершено. На центральной площади Московского Кремля поднялся величественный белоснежный собор, напоминавший



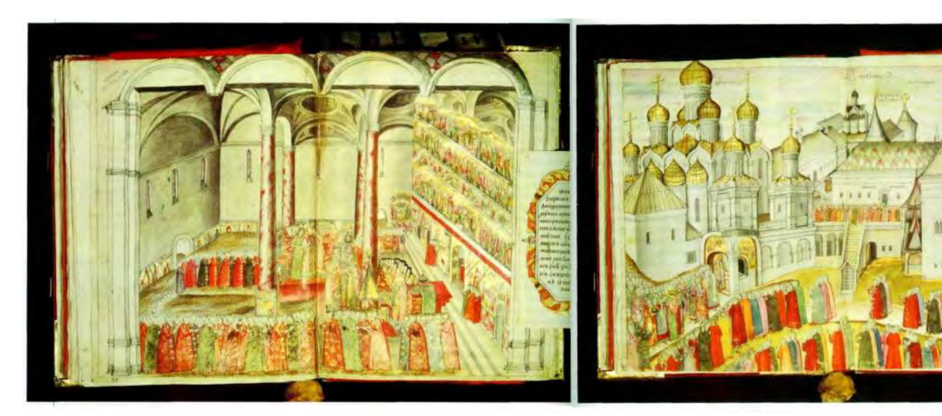
Успенский собор
в Кремле. Конец XV в.

храмы Владимиро-Суздальской Руси XII в. Его высокие гладкие стены, расчленѐнные на широкие вертикальные лопатки, украшал нарядный пояс из небольших колонок и арочек. В два яруса располагались узкие щелевидные окна. Входы в собор обрамляли живописные порталы. К его восточной степе в соответствии с канонами устройства православного храма примыкали пять

алтарных апсид — полукруглых выступов. Венчали стены полукружия закомар. Над ними возвышалось мощное пятиглавие. Слюды храма опирались на шесть стройных столбов — два квадратных, поставленных у входа в алтарь, и четыре круглых. И снаружи, и изнутри собор выглядел удивительно монолитным: «яко един камень», по точному замечанию одного из современников. Впечатляли и размеры храма. Его спокойная мощь как нельзя лучше соответствовала замыслу великого князя, пожелавшего создать в своей



Портал Успенского собора в Кремле.



Успенский собор снаружи (справа) и внутри (слева). Миниатюры из рукописи XVII в. «Книга избрания и венчания на царство царя и великого князя Михаила Фѐдоровича».

столице архитектурный символ молодого Русского государства.

В новой постройке ожили традиции древнерусской архитектуры. И всѐ же геометрически чѐткие линии сооружения, светлый интерьер, который можно охватить одним взглядом, а также другие детали конструкции здания ясно говорили о том, что его строил итальянец, воспитанный на лучших образцах искусства европейского Возрождения.

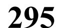
Летописец так рассказывал о новом храме: «Бысть же та церковь чюдна велми величеством и высотою, светлостью и зъвоностью и пространством, такова же преже того не бывала в Руси, опроче Владимерскыа церкви!». О владимирской церкви (Успенском соборе в городе Владимире) летописец вспомнил не

случайно. Перед Аристотелем Фиораванти, как и перед его предшественниками, была поставлена задача построить новый собор по подобию владимирского Успенского собора, который имел особое значение в истории Северо-Восточной Руси.

Строился этот храм при князе Андрее Боголюбском в 1158— 1160 гг. Решив перенести центр русских земель из древнего Киева в молодой Владимир, князь пожелал уравнять новую столицу со старой, построить своего рода новый Киев, Именно поэтому главный храм во Владимире был

посвящѐн, подобно первому собору Киева (так называемой Десятинной церкви), Успению Пресвятой Богородицы. Как и в Киеве, появились здесь Золотые ворота. Вскоре Владимир превратился в
294

стольный град, и старший среди русских князей теперь получал титул великого князя владимирского. В начале XIV в. князь Иван Калита захотел противопоставить городу Владимиру свою небольшую ещѐ Москву, он также начал со строительства Успенского собора. И Москва действительно стала новой, третьей, столицей русских земель. А потому и новый Успенский собор, который строился на месте храма времѐн Ивана Калиты, должен был по замыслу Ивана III не только отразить мощь молодого государства, но и подчеркнуть историческую преемственность русской государственности. «Москва — второй Владимир и третий Киев, а московские князья — законные наследники киевских и владимирских князей, законные государи всея Руси» — такую политическую идею символизировал этот храм.
15 августа 1479 г. на праздник Успения Пресвятой Богородицы совершилась церемония освящения нового собора. С этого дня Успенский собор на долгие столетия стал средоточием русской государственной и церковной жизни. Здесь венчались на царство русские цари и императоры, провозглашались важнейшие государственные акты (как, например, воссоединение Украины с Россией в 1654 г.), происходило поставление в сан митрополитов и патриархов. Здесь же располагались и гробницы этих иерархов. Кроме того, в Успенском соборе находилась главная православная святыня всей России - икона Владимирской Божьей Матери.
295





Купола Благовещенского собора в Кремле.

БЛАГОВЕЩЕНСКИЙ СОБОР

В 80-х гг. XV в. строительные работы в Кремле продолжились. Они отличались особой масштабностью, что свидетельствовало об укреплении финансового положения молодого государства. В начале 80-х гг. вырос новый собор в Богоявленском кремлѐвском монастыре (до наших дней он не сохранился). В 1484 г. началось строительство домовых церквей великого князя и митрополита. В следующем, 1485 г. приступили к возведению новых кремлѐвских укреплений. В 1487 г. дошло дело и до государева дворца.
Благовещенский собор (1484— 1489 гг.), домовую (семейную) церковь великого князя, строили мастера из Пскова. В XV в. псково-новгородская архитектура имела целый ряд черт, отличавших еѐ от зодчества Северо-Восточной Руси. Однако мастера не стремились построить в Кремле собор в псковском стиле. Они применили здесь художественные приѐмы различных архитектурных школ, существовавших на Руси, — древней владимирской и, конечно, близкой им псково-новгородской. Это должно было подчеркнуть общерусский характер кремлѐвской архитектуры.

Для строительства нового собора зодчие использовали высокий подклѐт (т. е. нижний этаж) прежней, разобранной церкви. Основной объѐм собора имел форму куба. С востока к нему примыкали три апсиды. Ряд лѐгких декоративных полуколонок опоясывал всѐ здание. Закомары имели особую, килевидную, форму. Такой же формы кокошники окружали центральную главу собора. Первоначально храм венчали только три главы. Тяжесть сводов несли на себе четыре столба. Изящному, нарядному внешнему виду здания соответствовало богатое убранство его небольшого внутреннего пространства, рассчитанного только на великокняжеское семейство.

В середине XVI столетия по углам собора пристроили четыре одноглавых придела (небольшие церкви), а число его основных глав увеличили до пяти. Эта перестройка значительно изменила внешний вид храма. Девять его глав, кровля, повторяющая сложные очертания закомар, и остроконечные верхи апсид были богато вызолочены, отчего собор прозвали Златоверхим.



Благовещенский собор в Кремле. Конец XV в. Летний вид.



Благовещенский собор в Кремле. Конец XV в. Зимний вид.

ЦЕРКОВЬ РИЗПОЛОЖЕНИЯ

В какой-то мере представить первоначальный облик Благовещенского собора помогает церковь Ризположения (1484—1485 гг.) — домовая церковь митрополита, построенная теми же псковскими мастерами. Правда, она невелика и имеет только одну главу. Особую стройность ей придают высокий подклѐт и обилие вертикальных линий в убранстве. Широкие лопатки делят фасады на три части, причѐм центральная часть шире и немного выше боковых. Килевидные закомары подчѐркивают устремлѐнность здания вверх. По стенам тянется живописный фриз из небольших колонок-балясинок (столбиков) и декоративного орнамента. Особенно красивы апсиды, украшенные тонкими полуколонками и стягивающими их арочками, килевидными, как и закомары.

Церковь Ризположения имела особый, мемориальный, характер. Прежнее еѐ здание было построено в память об избавлении Москвы от войск татарского царевича Мазовши в 1451 г. Тот последний налѐт татар на Москву и их скорое отступление пришлись на 2 июля, когда Церковь отмечала праздник Положения Честно'й Ризы Пресвятой Богородицы (связанный со спасением христиан от нашествия язычников). Такие совпадения православным людям не казались случайностью. В произошедшем увидели заступничество Богородицы — чудо. Летописец отмечал тогда, что татар вдруг обуяли «страх и трепет» и они «побегоша гневом Божиим и молитвою Пречистыя Матере Его и великих чюдотворець молением и всех святых». Воспоминания об этих событиях были особенно уместны в год освящения церкви Ризположения (1486 г.), когда великий князь Иван III задумал большой поход на Казань. В результате похода, состоявшегося в 1487 г., Казанское ханство, осколок прежде могущественной Золотой Орды,
вынуждено было признать над собой власть московского государя.

ВЕЛИКОКНЯЖЕСКИЙ ДВОРЕЦ

В конце 80-х гг. XV столетия в Кремле началось строительство дворца великого князя московского. Возводили его принятые на великокняжескую службу итальянские архитекторы Марк Фрязин, Пьетро Антонио Солари и Алевиз Фрязин (Новый). Из-за большого пожара, случившегося в Кремле в 1493 г., строительство дворца затянулось и закончилось уже после смерти Ивана III.

Государев дворец не был единым зданием, а представлял собой множество больших и малых, выстроенных из камня и дерева, причудливо соединѐнных друг с другом «палат» и «изб». Отдельные части дворца имели различную высоту, их островерхие четырѐхскатные крыши придавали постройкам особую живописность. Стены дворца



Церковь Ризположения в Кремле. Конец XV в.



Старый царский (великокняжеский) дворец в Кремле. Конец XV — начало XVI в. Гравюра Г.-Х. Гейслера. Конец XVIII в.



Грановитая палата в Кремле. Конец XV в.

украшала затейливая резьба. Покои великого князя и княгини, помещения для приѐма иностранных послов и переговоров с ними, залы для пиров и официальных церемоний были убраны с подобающей роскошью. Кроме того, во дворце находились различные подсобные помещения: кухни, амбары, кладовки. Переходы связывали все части дворца между собой и с Благовещенским собором. Австрийский дипломат Сигизмунд Герберштейн, посетивший Москву в начале XVI столетия, рассказывал о государевых хоромах, как о «весьма обширных и великолепно выстроенных».

Составить некоторое впечатление о великокняжеском дворце конца XV — начала XVI в. помогает Грановитая палата (1487—1491 гг.). Все остальные части дворца в разное время были разобраны или попали внутрь других, более поздних построек.

Грановитая (или Большая) палата являлась тронным залом государя всея Руси, где в торжественной обстановке русские великие князья и цари принимали иностранных послов. Здесь же проходили важнейшие государственные мероприятия, заседали Земские соборы, устраивались грандиозные пиры в честь побед. С южной стороны в палату вела широкая лестница, украшенная фигурами львов. Чтобы попасть в саму палату, нужно было подняться по этой лестнице и пройти особое помещение — Святые сени. Площадь палаты достигала пятисот квадратных метров. Величественный зал

перекрывался четырьмя высокими крестовыми сводами, которые опирались на единственный столб, поставленный в центре. Главный фасад здания выходил на Соборную площадь, его украшали огранѐнные на четыре стороны каменные плитки (русты), от них и произошло название палаты.

АРХАНГЕЛЬСКИЙ СОБОР

В последний год своей жизни, предчувствуя скорую кончину, Иван III поручил архитектору Алевизу Фрязину, недавно прибывшему из Италии, построить новый Архангельский собор — семейную усыпальницу рода великих князей (1505— 1508 гг.). Как и Аристотель Фиораванти, Алевиз Новый познакомился с традициями русской архитектуры и в конструкции нового храма решил следовать им. Мощный шестистолпный храм он увенчал иятиглавием, асимметрично сдвинув его к восточной стороне здания. Однако внешнее убранство собора, своего рода «верхнее платье» здания, архитектор выпол-

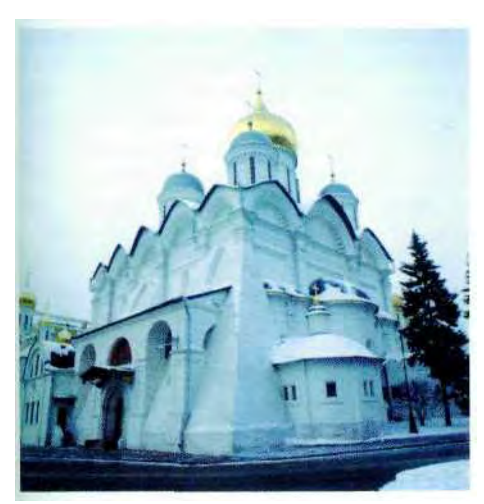
нил на итальянский лад. Фасады храма он разделил широким карнизом на две горизонтальные части, а традиционные русские лопатки заменил двумя рядами пилястр (плоских колонн), которые завершались капителями. Он использовал здесь характерную для архитектуры Возрождения ордерную систему (см. «Введение»), подчѐркивающую роль несущих элементов (колонн) и опирающихся на них перекрытий. Закомары зодчий отделил от плоскости стены ещѐ одним карнизом и внутри них поместил белокаменные резные раковины (впоследствии этот элемент очень полюбился русским архитекторам). Таким образом, закомары (конструктивная форма, указывающая на линии сводов) стали одновременно и украшением стены.

Кроме Архангельского собора Алевиз Новый построил в Кремле ещѐ три церкви и собор Вознесенского девичьего монастыря. Однако ни одна из этих построек до наших дней не сохранилась.

В октябре 1505 г. Иван III умер и был похоронен в стенах ещѐ недостроенного Архангельского собора рядом со своими предками — Иваном Калитой, Дмитрием Донским и другими князьями, в течение двух столетий собиравшими русские земли вокруг Москвы. Архангельский собор служил усыпальницей для великих князей и царей вплоть до конца XVII столетия.

ИВАНОВСКАЯ КОЛОКОЛЬНЯ

Одновременно с Архангельским собором на центральной площади Кремля поднялась новая колокольня. Начиная с XIV в. все главные соборы Кремля имели одну (общую) колокольню, получившую по находившейся в еѐ основании церкви Святого Иоанна Лествичника название Ивановской. Перестраивал Ивановскую колокольню итальянский зодчий Бон Фрязин. Новая колокольня (1505—1508 гг.) представляла собой высокий стройный столп из двух поставленных один на другой восьмигранников и венчающей их главы и походила на русские сторожевые башни, предназначенные для наблюдения за окрестностями. Грани колокольни были усилены широкими лопатками. Каждый ярус завершался арочными проѐмами, сквозь которые были хорошо видны колокола.



Архангельский собор в Кремле.



Архангельский собор в Кремле. Начало XVI Западный фасад.



Ивановская колокольня в Кремле.
Литография Ф. Бенуа. Конец XIX в.



Ивановская колокольня в Кремле. XVI—XVII вв.

Появление на Соборной площади высокого столпа объединило весь архитектурный ансамбль центра Кремля. Ясно видимая со всех концов города и славившаяся своими звонами, Ивановская колокольня получила от москвичей почтительное наименование Иван Великий.

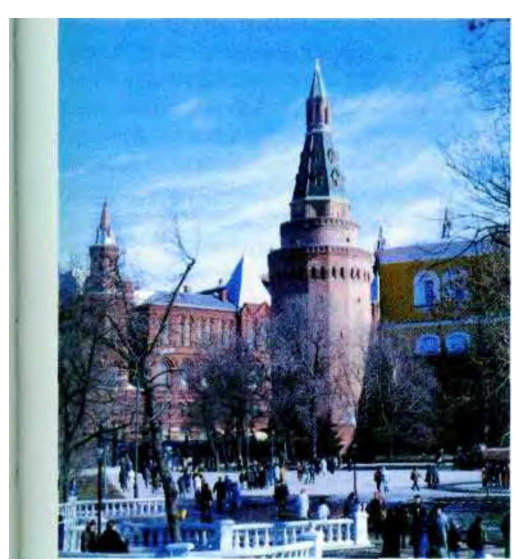
Впоследствии, на рубеже XVI— XVII вв., Ивановская колокольня была надстроена ещѐ одним ярусом -еѐ высота увеличилась до восьмидесяти одного метра. В 1532—1543 гг. с северной стороны Ивановской колокольни зодчий Петрок Малый пристроил монументальную четырѐхугольную звонницу с высокой мощной главой, выполненную специально для тяжѐлых колоколов. В 1624 г. рядом с ней поднялась ещѐ одна звонница -- так называемая Филаретовская пристройка, завершѐнная белокаменными пирамидками и шатром. Еѐ возвѐл русский зодчий Важен Огурцов. Несмотря на

разное время строительства, все три звонницы образовали необычайно выразительный архитектурный комплекс и придали Соборной площади особую торжественность.

КРЕМЛЁВСКИЕ УКРЕПЛЕНИЯ

Средневековый город не мыслился без крепостных стен и башен. До середины XIV в. Кремль окружали деревянные стены. Лишь во времена Дмитрия Донского на их месте поднялись стены и башни, сложенные из белого камня. С тех пор Москву и стали именовать белокаменной. К концу XV в. эти укрепления совсем обветшали, да и к тому же появление артиллерии требовало принципиально новой системы фортификации. Стены должны были выдерживать обстрел тяжѐлыми ядрами и иметь специальные площадки для установки пушек. Общее руководство работами по возведению новых укреплений (именно они и назывались кремлѐм) Иван III возложил на Марка Фрязина, Пьетро Антонио Солари, Антона Фрязина и Алевиза Фрязина (слово «фрязин» в средневековой России означало «итальянец»). На конкретных участках строительство велось артелями под началом русских мастеров.

Новую кремлѐвскую стену, которая протянулась более чем на два километра, имела восемнадцать башен и образовала огромный треугольник, возвели сравнительно быстро. Основные работы, начатые в 1485 г., были закончены уже в 1495-м. Таких укреплений Древняя Русь ещѐ не знала. Там, где стены образовали углы, поставили круглые башни — Свиблову, Москворецкую и Собакину (теперь это соответственно Водовзводная, Беклемишевская и Угловая Арсенальная). Такие башни позволяли вести обстрел неприятеля вкруговую. В них были устроены тайники-колодцы, чтобы защитники крепости в случае осады не испытывали недостатка в коде. В местах, где к Кремлю подходили наиболее важные дороги, возвели мощные четырѐхугольные проездные башни с железными или деревянными створами (воротами). Спереди к ним пристроили отводные башни-стрельницы (только у Боровицкой башни стрельница с воротами находилась сбоку). Проезд в стрельницы закрывался герсами — поднимающимися решѐтками. Из ворот стрельниц на цепях опускались мосты через ров, окружавший крепость. И если неприятелю удавалось прорваться через такой мост в стрельницу, герсы тотчас же опускались, и враг оказывался в ловушке. Затем его расстреливали из верхних бойниц. Проездных башен в Кремле было шесть — Боровицкая, Тайницкая, Константино-Еленинская, Фроловская (Спасская), Никольская, Богоявленская (Троицкая). Позднее проезды в Тайницкой и Константино-Еленинской башнях заложили, однако арки ворот хорошо видны и сегодня. Остальные башни Кремля построили глухими, т. е. непроездными. Башни вынесли несколько вперѐд относительно стены, благодаря чему пространство непосредственно возле неѐ стало доступно для обстрела. Наверху они имели зубцы и широкие боевые площадки. Ниже располагались машикули' — специальные навесные бойницы. Башни сверху завершались деревянными шатрами с дозорными вышками. В некоторых башнях (как, например, в Набатной) помещались колокола-всполохи, или набаты. Их тревожный гул предупреждал горожан о приближении врага. В некоторых местах высота стен достигала девятнадцати метров, а их толщина — шести с половиной метров. По верхней боевой площадке стены могла свободно проехать повозка с запряжѐнной в неѐ лошадью. Стены снаружи завершались зубцами, или мерлонами, высота которых местами достигала двух с половиной метров. Во время сражений пространство между зубцами закрывалось деревянными щитами, а стрельба велась через узкие вертикальные бойницы, расположенные в зубцах. В стенах имелись и так называемые подошвенные бои с амбразурами для обстрела неприятеля на уровне земли. Позднее их заложили. Двускатная деревянная кровля над стенами защищала стрельцов от непогоды. В XVIII в. кровля сгорела, и сѐ больше не восстанавливали. Стены и башни имели несколько ярусов боя с бойницами, сложные внутренние переходы, склады боеприпасов, тайники. Специальные подземные ходы позволяли незаметно выходить из Кремля, а также следить за тем,



Угловая Арсенальная башня в Кремле. Конец XV в.

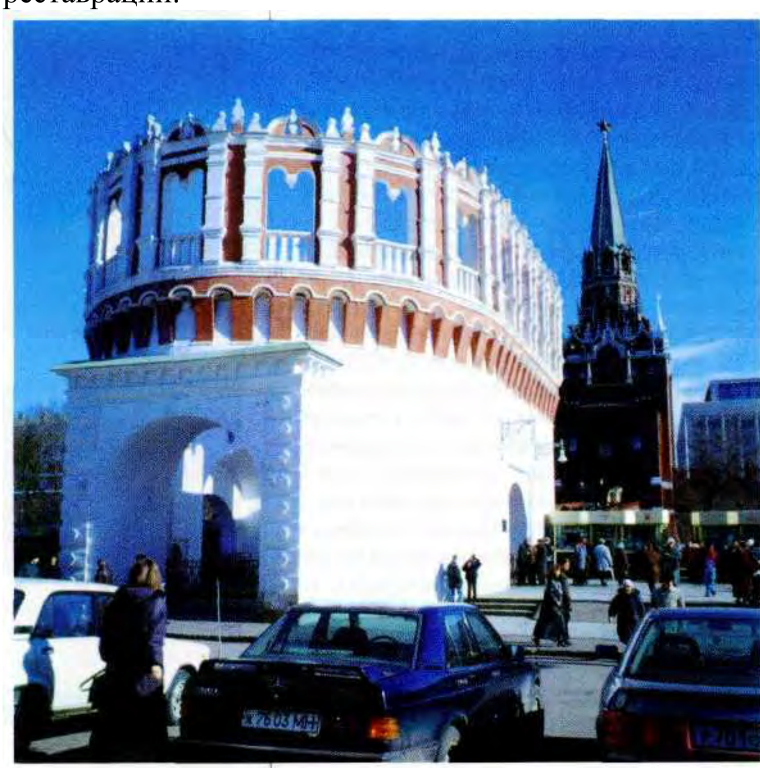


Кремлѐвские стены.

301

чтобы неприятель не вѐл подкопов. Угловые башни сооружались круглой формы, остальные — квадратной. Чтобы защитники крепости могли простреливать пространство у самой стены, башни вынесли вперѐд. Некоторые из них сделали проездными, с воротами, однако попасть внутрь башни, как и на степы, можно было только с территории Кремля.

Новая крепость была сложена из крупного красного кирпича, только основание стен и башен оставалось белокаменным. До XVII в. кремлѐвские башни не имели затейливых кирпичных шатров, венчающих их в наше время, и поэтому крепость выглядела особенно суровой и мощной. Живописные зубцы, главное украшение стен, защищали верхний ярус боя. Красный цвет степы, удачно выбранные пропорции башен и их лаконичное архитектурное убранство прекрасно гармонировали с белыми соборами Кремля. По красоте и неприступности Кремль вошѐл в число лучших европейских крепостей своей
эпохи и производил на каждого гостя Москвы, будь то иностранец или русский, сильное впечатление. Впрочем, от любопытных иноземцев секреты московской крепости хранили крепко. Рассказывая о степах московского «замка», англичанин Ричард Ченслор, приезжавший в Москву в середине XVI в., отмечал, что «ни один иностранец не допускается к их осмотру».
Южная грань кремлѐвского треугольника была обращена к Москве-реке, западная — к реке Неглинной, а вдоль восточной, через всю Красную площадь, в начале XVI в. прорыли канал, по которому пустили специально поднятую для этого запрудой воду из Неглинной. Кремль оказался как бы на острове. Берега водных преград дополнительно укрепили небольшими каменными оградами, что позволило одному наблюдателю в XVI в. говорить о «тройных каменных стенах», окружавших Кремль.
Всего за несколько десятилетий Кремль преобразился и, по мнению многих очевидцев, напоминал собой целый город. Теперь в нѐм царило оживление. Мчались государевы гонцы на горячих скакунах; важно шествовали иностранные послы, окружѐнные блестящими свитами; степенно прохаживались бояре и архиереи в дорогих одеждах; сновали озабоченные дьяки с кипами свитков, монахи, служилые люди, ходоки от разных земель, многочисленные уличные писцы... Повседневная жизнь Кремля, внешне суетливая, внутренне была наполнена большим государственным значением...
В середине и во второй половине XVI в. строительство в Кремле продолжилось. Был возведѐн новый храм Преподобного Сергия под высоким шатром, что отражало новые течения в русской архитектуре того времени. К сожалению, этот храм, как и некоторые другие кремлевские постройки XVI в. (например, церковь Спаса на Бору, здание Посольского приказа), был впоследствии разобран при реставрации.

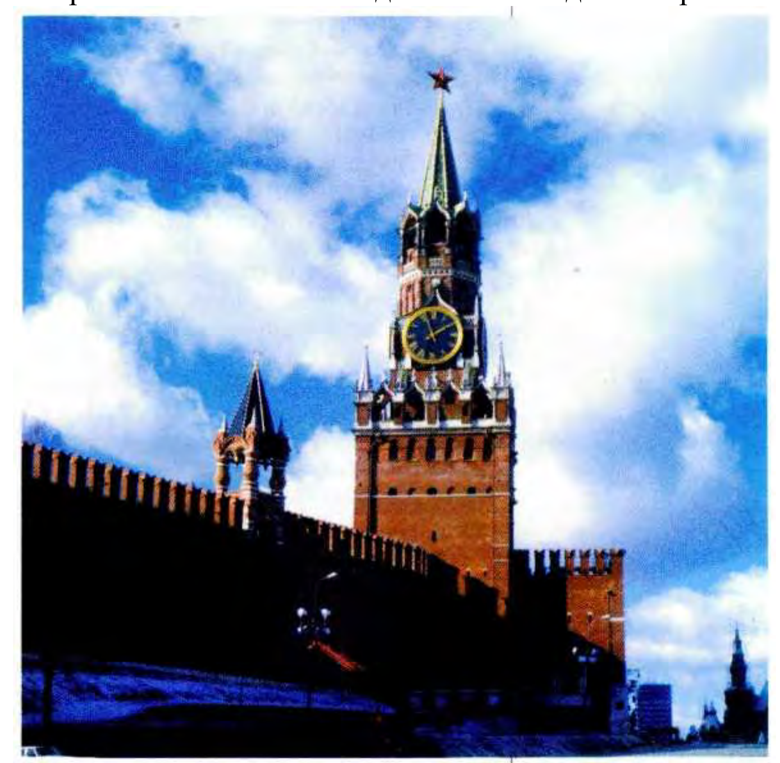


Кутафья башня (отводная стрельница) в Кремле.

КРЕМЛЁВСКИЕ ПОСТРОЙКИ XVII СТОЛЕТИЯ

Заметно изменился облик Кремля в XVII в. Архитектура этого времени отличалась от архитектуры прежних столетий. На смену монументальной и лаконичной манере русских зодчих XV—XVI вв. пришѐл декоративный и живописный стиль XVII в. Формы зданий усложнялись, их стены покрывали многоцветные орнаменты, белокаменная резьба, кирпичное узорочье и изразцы. Не только дворцы и богатые дома, но и церкви часто напоминали сказочные терема. Во многом новая архитектура отражала народные представления об идеальной, райской красоте, о гармонии мира. Однако старое и новое зодчество были неразрывно связаны между собой, а потому постройки XVII в. и предыдущих столетий отлично уживались друг с другом.

Во время интервенции в начале XVII в. Кремль сильно пострадал. После освобождения Москвы от польских захватчиков в 1612 г. приступили к его восстановлению. В 1625 г. над Фроловской стрельницей — главным въездом в Кремль — поднялся многоярусный верх с высоким каменным шатром, покрытым черепицей. Башня приобрела очень нарядный вид. Еѐ нижний четверик (часть здания, имеющая в плане форму квадрата) завершал пояс из арок с белокаменным узором. В арках разместили белокаменные статуи (болваны), а над аркатурным поясом — башенки, пирамидки, изваяния диковинных животных. По углам четверика сияли на солнце золочѐные флюгера белокаменных пирамидок. На нижнем четверике стоял другой — двухъярусный, но меньших размеров. На нѐм находились часы-куранты. Второй четверик переходил в восьмерик, который завершался каменной беседкой с килевидными арками. В беседке расположили колокола курантов.



Фроловская (впоследствии Спасская) башня в Кремле.



Московский Кремль и Китай-город на гравюре XVII в.

303

В архитектуре нового завершения Фроловской башни сочетались черты западноевропейской готики и русского узорочья. Авторами проекта шатра были русский зодчий Бажен Огурцов и английский часовых дел мастер Христофор Галовей. Вместе с построенным на Красной площади Казанским собором (1635—1636 гг.) Фроловская башня стала памятником возрождения России после страшных лет Смуты. В 1658 г. по указу царя Алексея Михайловича Фроловскую башню переименовали в Спасскую — над её воротами со стороны Красной площади был написан образ Спаса (Христа). Во второй половине XVII в. новые завершения получили и другие кремлёвские башни. Многоярусные шатры с площадками для дозорных, черепичные кровли, золочёные флюгера над ними изменили внешний облик московской крепости.

В 30-е гг. XVII столетия Важен Огурцов, Антип Константинов, Трефил Шаругин и Ларион Ушаков пристроили к царскому дворцу «зело причудные палаты», названные Теремным дворцом, — подлинный шедевр русской архитектуры XVII в. Основанием для дворца послужили более ранние постройки. Отступив от их края так, что получилась широкая обходная терраса (гульбище), зодчие возвели первые два этажа, а над ними, отступив ещё, построили третий этаж — Верхний Теремок, высокую крышу которого со временем вызолотили. Вместе с главами соборов она ослепительно сверкала на солнце. Дворец, таким образом, приобрёл ступенчатый, ярусный силуэт, характерный для архитектуры того времени. В покои дворца вела широкая лестница с изумительной по тонкости и изяществу работы Золотой решёткой. В первом этаже дворца располагались служебные помещения и царская «мыленка». Во втором жил царь. В третьем, Теремке, находился большой зал для игры царских детей; в нём же иногда собиралась Боярская дума. Внутренние помещения дворца были перекрыты сводами и богато убраны. Его стены украшали резные наличники и порталы, пояса орнамента, многоцветные изразцы. Ещё более нарядный вид дворцу придавали окружавшие его лестницы и крыльца. К дворцу примыкала группа домовых церквей, увенчанных сияющим строем золочёных глав. Весь вид дворца создавал атмосферу праздника.

Живописной манере каменного узорочья в XVII в. отвечало и другое кремлѐвское здание — Потешный дворец (1651 —1652 гг.), который был построен как жилые палаты И. Д. Милославского. При царе Алексее Михайловиче дворец перестроили и с 1672 г. в нѐм устраивали театральные представления и другие придворные увеселения — «потехи», за что он и получил название Потешный. Более сдержанный вид имело длинное, состоящее из ряда палат с высокими лестницами здание приказов (правительственных учреждений) на Ивановской площади.
Тогда же появилось новое здание и на Соборной площади. По заказу патриарха Никона за Успенским собором были построены новые Патриаршии палаты с пятиглавым собо-



Собор Двенадцати апостолов в Кремле. Середина XVII в.

ром Двенадцати апостолов (середина 50-х гг. XVII в.). Облик собора тяготел к архитектуре XVI в, В этом сказался вкус заказчика: патриарх Никон не благоволил ко многим архитектурным нововведениям.
К концу XVII в. в Московском Кремле существовали уже сотни построек. Соборы и небольшие церкви, дворцы и палаты, монастыри и частные дома образовали десятки площадей, улиц, переулков и тупиков. Славился Кремль и многочисленными садами с фонтанами и беседками. В садах висели клетки, в которых расхаживали и пели диковинные птицы. В XVIII—XX столетиях из-за многочисленных перестроек Кремля столичная цитадель приобрела совершенно иной вид.
Замечательный русский историк Н. М. Карамзин назвал Московский Кремль «местом великих исторических воспоминаний». Действительно, вступая под своды древних соборов Кремля, любуясь великолепием его выразительной архитектуры, прогуливаясь по Ивановской площади, нельзя не почувствовать живого прикосновения старины и не дать волю фантазии. «Нет, — восклицал М. Ю. Лермонтов, — ни Кремля, ни его зубчатых стен, ни его тѐмных переходов, ни пышных дворцов его описать невозможно... Надо видеть, видеть... надо чувствовать всѐ, что они говорят сердцу и воображению!..»



Кремль, или Московская крепость.
Гравюра Ф. Дюрфельда.
Конец XVIII в.

ШАТРОВОЕ ЗОДЧЕСТВО
ЦЕРКОВЬ ВОЗНЕСЕНИЯ В КОЛОМЕНСКОМ

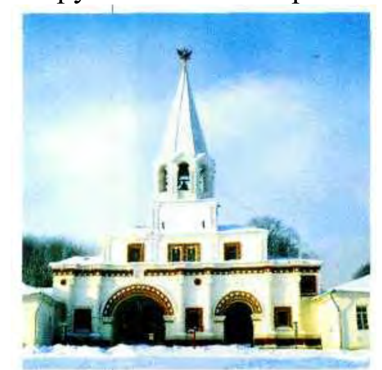
Традиция устанавливать памятники зародилась в глубокой древности. Древнегреческие и древнеримские города были украшены многочисленными статуями выдающихся правителей и полководцев, триумфальными арками, напоминавшими о славных победах, торжественными колоннами... В Древней Руси памятниками служили специально воздвигавшиеся кресты, часовни и в особых случаях храмы. Чаще всего сооружение храмов-памятников было связано с военными победами. Так, в память о победе над монголо-татарами на Куликовом поле (1380 г.) был построен храм Рождества Богородицы в Бобренѐвском монастыре под Коломной. Знаменитый Покровский собор на Красной площади в Москве, больше известный как храм Василия Блаженного, был воздвигнут по повелению Ивана Грозного в честь победы русских полков над Казанским ханством в 1552 г.

Однако не только военные победы отмечали строительством храмов-памятников. Были и другие события, казавшиеся современникам достойными увековечения в кирпиче и камне.

Один из самых счастливых и долгожданных дней в жизни московского государя Василия III наступил 25 августа 1530 г. Царь радовался не просто как отец, увидевший своего первенца, но и как правитель огромной неспокойной страны, понимавший, что если он не оставит наследника, то после его смерти в русских землях вновь начнутся смуты и междоусобья и здание единого государства, с таким трудом созданное его отцом Иваном III, даст опасные трещины. А ждать наследника Василию Ивановичу пришлось долго — целых 25 лет. Его первая жена, бездетная Соломония Сабурова, уже давно томилась в монастыре. Да и вторая, Елена Глинская, не сразу подарила ему наследника. И вот наконец Бог дал царю сына... Радовался стольный город! Гудели в Москве колокола, люди в церквах горячо молились о здравии новорождѐнного княжича.

Василий III дал благочестивый обет: построить деревянный храм-памятник во имя небесного покровителя своего долгожданного сына — Святого Иоанна Предтечи.

Ровно через год, в августе 1531 г., в урочище Старое Ваганьково, неподалѐку от Кремля, обещанный Богу храм был поставлен. Все необходимые детали были подготовлены заранее, и на сборку сооружения был потрачен всего один день, причѐм великий князь сам участвовал в строительстве.



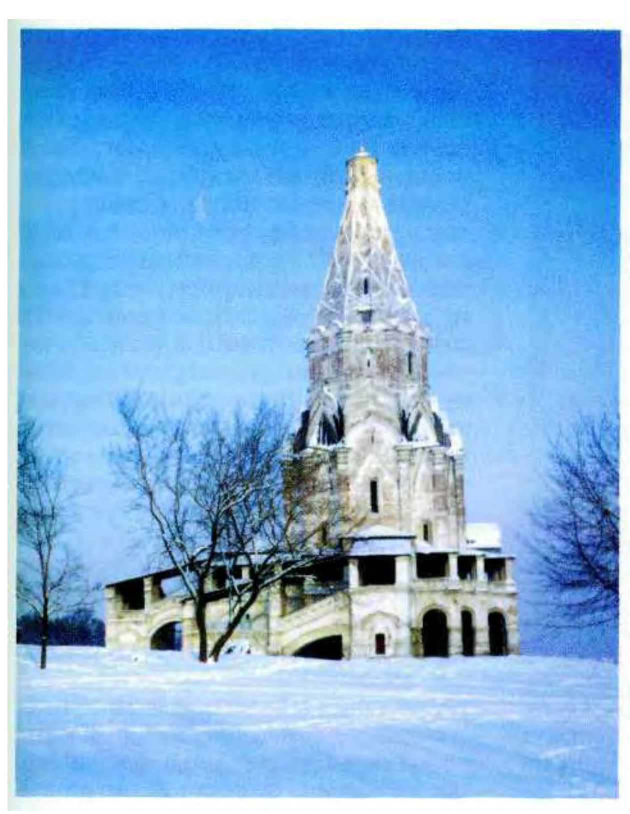
Коломенское. Передние ворота с шатровой Часовой башней. 1671—1672 гг.

ВОЗНЕСЕНСКИЙ ХРАМ В КОЛОМЕНСКОМ

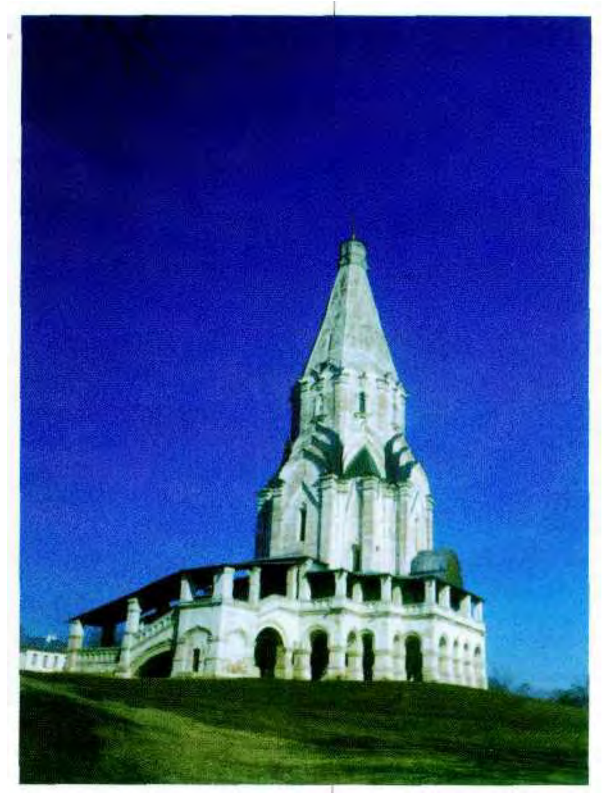
Другим памятником, связанным с рождением Ивана IV, стал знаменитый храм Вознесения в подмосковном великокняжеском селе Коломенское. Он был освящѐн 3 сентября 1532 г., накануне дня, в который за два года до того был крещѐн наследник Василия III.

Своей удивительной красотой и необычными пропорциями новая церковь поразила воображение современников. Летописец восторженно отметил, что такая «велми чюдная» церковь «не бывала преже сего в Руси». И действительно, храм в Коломенском открывал новую страницу в истории средневековой русской архитектуры.

На крутом живописном берегу Москвы-реки вознѐсся огромный,



Храм Воскресения в Коломенском. 1532 г.
Зимний вид.



Храм Вознесения в Коломенском.
Летний вид.

устремлѐнный ввысь белокаменный столп. Его мощное основание вырастает из хитросплетения словно парящих над землѐй галерей. Многогранное стрельчатое основание храма завершается тройными заострѐнными *кокошниками,* напоминающими языки замершего пламени. А над ними на стройном восьмигранном основании возвышается *шатѐр,* венчающий всѐ здание. Грани шатра перевиты узкими каменными гирляндами, похожими на нитки драгоценного жемчуга. Верх его покрыт небольшой аккуратной главкой с золочѐным, сверкающим на солнце крестом.

Символика нового храма была очевидна. Весь его облик, величественный и торжественный, говорил о двух событиях: небесном (которое дало ему имя) — о Вознесении Сына Божьего к Отцу, на престол Царя царей, и земном (которое стало поводом к строительству) — о рождении наследника престола Московского государства.

Знаменитый французский композитор Гектор Берлиоз, побывавший в Коломенском в середине XIX в., писал: «Много я видел, многим любовался, многое поражало меня, но время, древнее время в России, которое оставило свой след в этом селе, было для меня чудом из чудес... Во мне всѐ дрогнуло. Это была таинственная тишина. Гармония красоты законченных форм. Я видел какой-то новый вид архитектуры. Я видел стремление ввысь, и я долго стоял ошеломлѐнный».

Главным, что отличало храм в Коломенском от всех предшествовавших ему русских храмов, был именно каменный (кирпичный) шатѐр. До того все русские храмы завершались сводами и венчающими их главами (куполами на барабанах). Главками венчались и колокольни. Правда, своды многих соборов в XV в. всѐ сильнее и сильнее вытягивались вверх, однако пи одному зодчему не приходило в голову заменить их высоким шатром. Возможно,

прототипом каменного шатра стали шатры деревянных церквей. Однако далеко не все учѐные согласны с этим. Споры о загадке происхождения шатра Вознесенской церкви ведутся до сегодняшнего дня.

ШАТРОВЫЕ ХРАМЫ XVI—XVII ВЕКОВ

Конструкция шатровых храмов-памятников с высоким, издалека заметным силуэтом, но небольшим внутренним пространством, рассчитанным на ограниченное число молящихся, очень подходила для строительства храмов-памятников. В 50—60-е гг. XVI в. мемориальные шатровые храмы поднялись в Балахне, Муроме, Коломне, Старице и других местах. Высоким нарядным шатром был перекрыт центральный объем и главного храма-памятника во всѐм Московском государстве — Покровского собора на Красной площади в Москве (1555— 1560 гг.), выстроенного в честь взятия Казани в 1552 г. Всего за два десятилетия, прошедших после появления первого каменного шатрового храма в Коломенском, этот новый вид архитектуры получил признание у русских зодчих, которые стали возводить шатровые храмы во многих городах и сѐлах наравне с более привычными — перекрытыми сводом. Почти все шатровые храмы XVI в. имели одну и ту же композицию: на нижней кубической части (четверике), служившей основанием, строился восьмигранный столб (восьмерик), который венчал шатѐр. Однако зодчие, принимая эту общую схему, добивались необычайного разнообразия, и ни один шатровый храм не повторял другой. Каждый шатѐр имел свой собственный силуэт, а дополнительные украшения и пристройки ещѐ больше подчѐркивали своеобразие того или иного памятника.

Так, мастер, строивший во второй половине XVI в. Преображенскую церковь в подмосковном селе Остров, украсил еѐ шатѐр несколькими рядами «вспенивающихся» кокошников, количество которых равно ста сорока четырѐм. К башнеобразному высокому основанию церкви приставлены по бокам два маленьких придела, завершѐнные сводами и барабанами с луковичными главками. В церкви Петра-митрополита в Переславле-Залесском (1585 г.) шатѐр ясно отделѐн от мощного широкого основания здания. В 1603 г. по распоряжению царя Бориса Годунова в Борисовом городке под

Можайском был выстроен самый большой шатровый храм в честь святых Бориса и Глеба. Он был на девять метров выше храма в Коломенском и достигал семидесяти четырѐх метров.
XVII век принѐс с собой новые художественные веяния. Архитектура становилась всѐ более нарядной, церкви напоминали порой сказочные терема, стены зданий украшали изразцами и расписывали яркими красками. Не осталось без изменений и шатровое зодчество. Часто из основного перекрытия шатѐр превращался в декоративную деталь завершения и потому терял связь с внутренним пространством сооружений. Иногда он венчал уже не весь объѐм, а только его часть или даже заменял собой церковные главки.
В 1649—1652 гг. в Москве была построена церковь Рождества Бого-

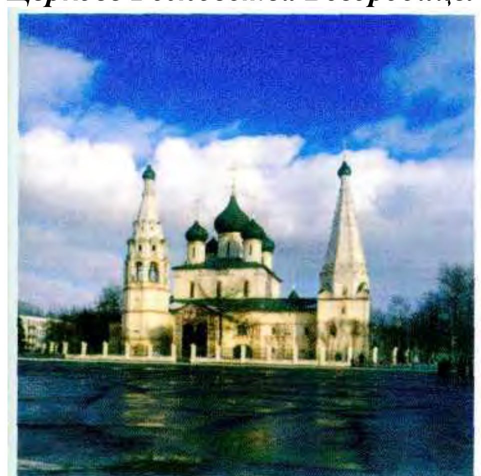
ШАТРОВЫЕ ХРАМЫ ПОСЛЕСМУТНОГО ВРЕМЕНИ

В эпоху Смутного времени, т. е. в годы бунтов и польско-шведской интервенции, каменное строительство в России почти совсем прекратилось. Урон, нанесѐнный русским землям внутренними «нестроениями» и иностранными ратями, сопоставим только с потерями от нашествия орд Батыя. В память об избавлении страны от страшных бед начала XVII столетия были воздвигнуты многие церкви, в том числе и шатровые. В Нижнем Новгороде, в котором собиралось народное ополчение, был построен Архангельский собор (1631 г.). В Троице-Сергиевом монастыре, выдержавшем долгую и жестокую осаду, — церковь преподобных Зосимы и Савватия (1635—1637 гг.). В Угличе, особенно сильно пострадавшем от интервентов, — трѐхшатровая церковь Успения (1628 г.), прозванная за красоту Дивной.

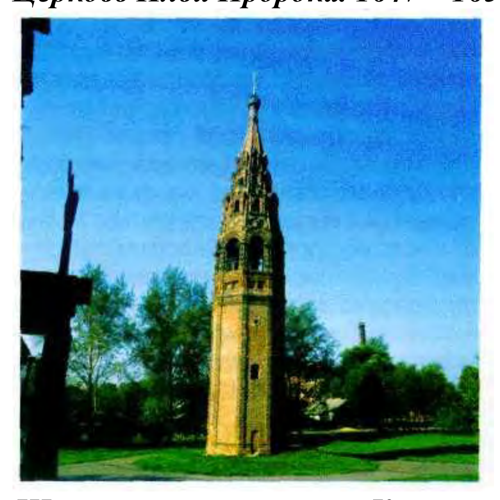
родицы в Путинках. В еѐ богатом убранстве были использованы сразу четыре декоративных шатра, поставленные на узкие изящные барабаны, которые в свою очередь покоились на сводах. Эта церковь уже не являлась в буквальном смысле шатровой, поскольку шатры были использованы архитекторами лишь для украшения постройки. Однако она знаменита тем, что стала последним памятником шатрового зодчества в Москве. В 1652 г. патриарх Никон предписал впредь церкви «строить о единой, о трѐх, о пяти главах, а шатровые церкви отнюдь не строить». Впоследствии запрет был подтверждѐн, а в качестве образца зодчим указали пятиглавый Успенский собор Московского Кремля.
Едва ли не первым нарушил свой запрет сам Никон, задумавший построить храм, который повторял бы формы христианской святыни — храма Воскресения в Иерусалиме. Патриарх приказал соорудить невиданной величины каменный шатѐр над ротондой, примыкавшей к храму Воскресения в основанном им Воскресенском Новоиерусалимском монастыре под Москвой. Шатѐр был настолько велик, что без видимой причины рухнул в 1723 г. В 1748 г. по проекту Растрелли его начали восстанавливать, но уже из дерева. Появлялись шатровые храмы и в провинции.
Однако московские зодчие такой вольности позволить себе уже не могли и в дальнейшем использовали полюбившийся шатѐр только для завершения колоколен.
Шатровое зодчество XVI — XVII вв. — уникальное направление русской архитектуры, которому нет аналогов в искусстве других стран и народов. Шатровые храмы Московского государства — неповторимый вклад России в мировую культуру.



Церковь Рождества Богородицы в Путинках. Середина XVII в.



Церковь Ильи Пророка. 1647—1650 гг.



Шатровая колокольня в Коровниках под Ярославлем. Конец XVII в.



Благовещенский собор в Муроме. XVI—XVII вв.
309

СОБОР ВАСИЛИЯ БЛАЖЕННОГО

Покровский собор на Красной площади (1555—1561 гг.) — знаменитый памятник средневекового русского зодчества. В народе его называют храмом Василия Блаженного — по имени известного московского юродивого, погребѐнного в 1552 г. у стен Троицкой церкви, которая первоначально стояла на месте собора. В 80-х гг. была сооружена пристройка, которую посвятили Василию Блаженному. В сознании миллионов людей этот храм не просто архитектурный памятник, а символ целого периода русской истории. Его построили по указу Ивана Грозного, в нѐм служили патриархи московские, ему дивились приезжавшие в далѐкую Московию европейские купцы и дипломаты. Московское государство XVI—XVII вв. — вот эпоха, с которой неразрывно связан храм Василия Блаженного. Но помимо этого Покровский собор воспринимается и как величайшее достижение русской архитектуры, отражение самых ярких и самобытных черт национального гения.

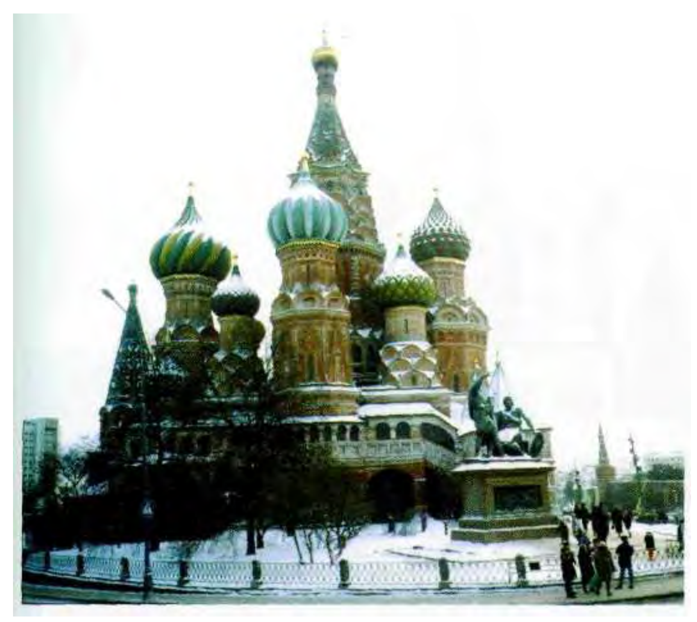
Идея постройки каменного многопридельного храма (придел — пристройка к церкви, в которой может происходить богослужение) в память взятия Казани в 1552 г. родилась не сразу. Сначала только одна каменная церковь была окружена семью деревянными придельными церквами. Названия некоторых приделов по традиции были связаны с обстоятельствами жизни самого царя, а другие — посвящены церковным праздникам в честь святых, совпавшим с днями важнейших побед над татарским войском во время похода на Казань. Однако быстро возведѐнные деревянные приделы не удовлетворили царя Ивана IV, и он спустя два года пригласил талантливых русских мастеров Барму и Постника Яковлева (по одной из гипотез, это одно и то же лицо — Иван Яковлевич Барма) и «повеле им здати церкви каменны заветныя восемь престолов, мастеры Божьим промыслом основаша девять приделов, не яко же повелено им, но яко по Бозе разум давася им в разумении основания». Установленное зодчими число церквей-приделов позволило создать симметричную, упорядоченную композицию, которая гармонично вписалась в свободное пространство Красной площади.

Многопридельность в русских храмах была известна и ранее, однако лишь в Покровском соборе впервые произошло сознательное соединение группы отдельных храмов в одном сооружении. Многопридельность становится здесь основой композиционного замысла. Вокруг центрального, самого высокого столпа, увенчанного шатром, по сторонам света расположены четыре больших храма, а по диагоналям — четыре малых. Башнеобразные объѐмы начинаются от самой земли и воспринимаются как отдельные церкви. Вместе с тем они образуют сложную пирамидальную композицию, которая отличается художественным единством и высокой динамичностью.

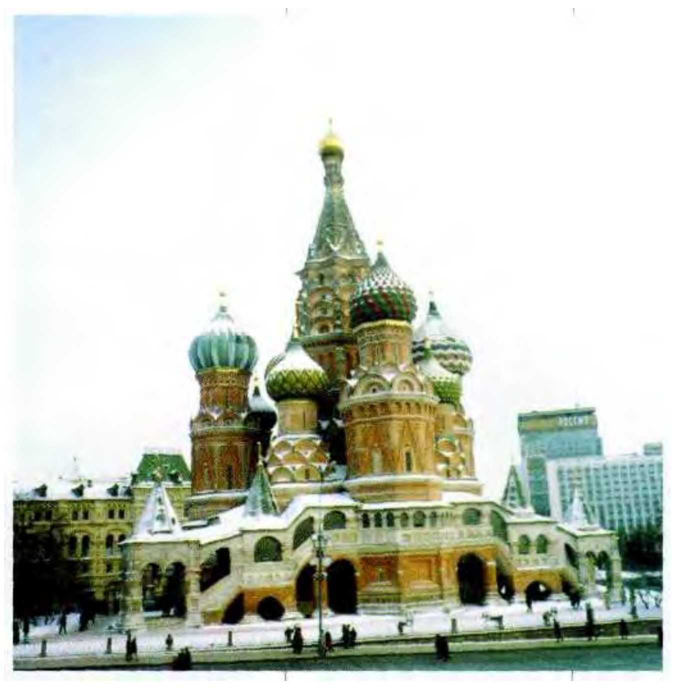
Такая композиция является тем более оригинальной, что у неѐ нет прямых предшественников. И это не удивительно: невиданный ранее храм одновременно должен быть узнаваемым для современников и воплощать новые общественные и политические идеи.
Сложность художественных форм собора заставляла исследователей видеть в нѐм и символ храма ветхозаветного царя Соломона (XI в. до н. э.), и Небесный Иерусалим — отражение Храма Гроба Господня в



Собор Василия Блаженного. Гравюра XVII в.



Собор Василия Блаженного. XVI в. Вид со стороны Красной площади.



Собор Василия Блаженного. XVI в. Вид со стороны Кремля.

земном Иерусалиме, и «райскую» архитектуру, обращенную к душам погибших, и одновременно утверждение новых политических амбиций Москвы.

Средневековому мышлению не свойственно однозначное толкование того или иного композиционного приѐма, однако в сложном облике Покровского собора большинство исследователей видят воплощение символического образа Иерусалима. Того Иерусалима, который представляется земным городом храмов над святыми местами, и Иерусалимом горним, или небесным, который воспринимается верующими как Царство Небесное.

Один из боковых приделов (западный), не связанный с казанскими событиями, был посвящѐн Входу Господню в Иерусалим. Таким образом, подчѐркивалось значение Москвы — величайшего после падения Византии духовного центра мира. «Иерусалимом» Покровский собор называли иностранные гости Московского государства.

Интерьеры собора подобны тесным тѐмным лабиринтам, и основное внимание зрителя поэтому приковано к его внешнему монументальному облику.

Идея воплощения символического образа Иерусалима не могла не повлиять и на характер архитектурного убранства храма. Помимо сложности силуэта, отдалѐнно напоминающего средневековый город, некоторые башнеобразные приделы в своей верхней части украшены машикуля'ми (навесными бойницами) — атрибутами крепостной архитектуры, другие больше похожи на городские храмы торгово-ремесленных районов, а центральный шатѐр выполняет лидирующую роль городского собора.

Это впечатление усиливается декоративным убранством. Фасады украшены мало распространѐнными в то время формами филѐнок (рамок и углублений), люкарн (оконных проѐмов) и характерными для XVI столетия многоярусными карнизами и кокошниками. Стройные пропорции башен проникнуты ритмом вертикальных линий и одновременно уравновешены рельефными карнизами и мягкими полукружиями. Расположенные один над другим, они придавали облику здания



Собор Василия Блаженного.
Литография Л.-П. А. Бишбуа. XIX в.

праздничный характер. Великолепно завершение храма с разнообразной прорисовкой покрытия луковичных глав и мерным, плавным взлѐтом центрального шатра.

Первоначальная цветовая гамма фасадов собора выглядела более сдержанно. Стены имели тѐмно-красный тон и были расписаны «под кирпич», т. е. по линиям, имитирующим швы кирпичной кладки. Им противопоставлялась побелка рельефных деталей, часть которых была выполнена из белого камня. Шатѐр и главы были покрыты лужѐным железом, некоторые из них вызолочены. Цветовое разнообразие вносилось керамическими украшениями граней шатра, покрытыми синей, зелѐной и жѐлтой поливной краской.

В XVII столетии прославленный московский собор продолжали украшать. Его отдельные архитектурные детали были раскрашены, поверхности глав получили сложный рисунок и стали многоцветными. В XVIII в. стены Покровского собора (и внутри, и снаружи) были расписаны орнаментами. Архитектура всѐ больше приобретала образ дивного райского сада, небесного града, но при всей своей красочности этот храм оставался лишь фантазией о рае, его гениальной архитектурно-художественной версией.

Настоящий «Иерусалим Новый» продолжал оставаться мечтой вплоть до середины XVII столетия, когда вновь набравшая силу Россия обнаружила стремление построить храм по образцу собора Воскресения и *Гробя* Господня в Иерусалиме (см. статью «Памятники архитектуры XVII века»). Но это уже другая страница в истории русской архитектуры.

ПАМЯТНИКИ РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ XVII ВЕКА

Для России XVII столетие началось страшным голодом. Царь Борис распорядился раздавать бедным денежную милостыню, но на неѐ нечего было купить. Вскоре началась холера, а затем последовали грабежи и разбои. В 1603 г. в Польше объявился самозванец, утверждавший, что он — законный наследник московского престола, чудом спасшийся младший сын Ивана Грозного царевич Дмитрий, которого все считали умершим. Многие поверили ему; поверила даже мать царевича Мария Нагая, к тому времени постригшаяся в монахини под именем Марфа. Ей так хотелось думать, что произошла ошибка и еѐ единственный сын жив... Поляки воспользовались удобным случаем и обещали самозванцу войска в обмен на русские земли.

С этого времени началась Смута: вторжения поляков и шведов, смерть Бориса Годунова, убийство его жены и сына, убийство Лжедмитрия и появление новых самозванцев... Хотя в 1612 г. Москву освободили от поляков, военные действия продолжались ещѐ семь лет. Хозяйство страны пришло в упадок: крестьянские поля зарастали кустарником, в городах многие мастера вынуждены были оставить своѐ ремесло.

Поэтому до 20-х гг. XVII в. никакого строительства в Москве не было. Когда же новый царь Михаил Романов решил ознаменовать окончательную победу над иноземцами, возведя храм Покрова в своей усадьбе Рубцове (1619—1627 гг.), его зодчие повторили облик годуновских храмов. Однако постройка оказалась массивнее, проще и гораздо грубее — как будто мастера-каменотѐсы разучились держать свой нехитрый инструмент. Лучшие архитекторы и строители XVII столетия служили «на великого государя», но и они во многом утратили своѐ искусство.

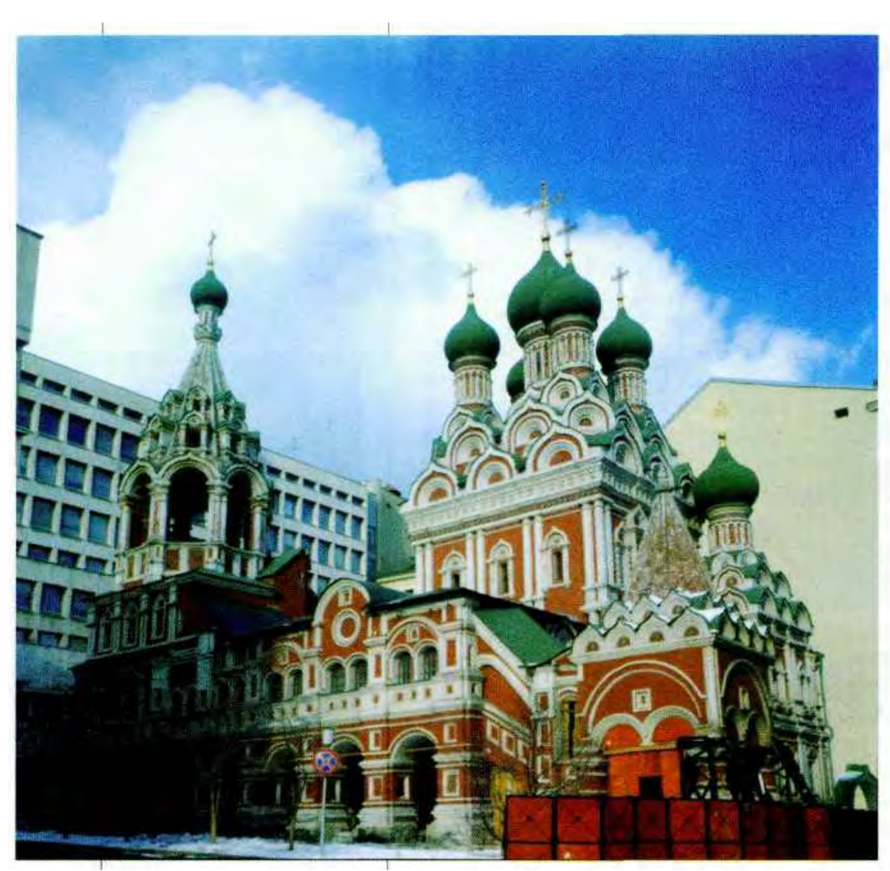
КУПЕЧЕСКИЕ ХРАМЫ

Только в 30-е гг. XVII в. зодчие перестали повторять пройденное и решительно вышли на новый путь. Важной вехой этого пути стала московская церковь Троицы в Никитниках, поставленная на дворе богатого купца Григория Никитникова. Она невелика — купцу с семейством не требовался большой храм, — но зато нарядна. На красном фоне кирпичных стен выделяются белокаменные детали: затейливые наличники, парные колонки, которые членят фасады и резные карнизы. Наверху поставлены один на другой ряды заострѐнных кокошников, придающие верху храма сходство с кедровой шишкой; на кокошниках стоят пять глав, причѐм световая, с окошками, только средняя, а боковые просто добавлены для красоты. При церкви есть два самостоятельных маленьких храма-придела — один побольше, другой совсем маленький, а также галерея, крыльцо и колокольня. Таких колоколен раньше не строили: над еѐ высоким восьмигранником (восьмериком) поставлен шатѐр, а в шатре сделаны оконца. Оконца эти называются *слухами.* Они нужны для того, чтобы звук колоколов не затухал под сводом шатра, а выходил наружу.

Все предшествующие русские храмы, начиная с собора Святой Софии в Киеве и кончая годуновскими церквами, выглядят возвышенно-строгими: они связаны с небесным миром и поэтому противостоят миру земному. Церковь Троицы



Преображенская надвратная церковь в Новодевичьем монастыре в Москве. XVII в.



Церковь Троицы
в Никитниках. XVII в.

в Никитниках, наоборот, поражает необыкновенной живостью, пестротой и кажется порождением шумной жизни торгового Китай-города Москвы. Все её части поставлены несимметрично, хотя и уравновешенно; всѐ, кажется, растѐт, шевелится, развивается на глазах. Вот начинает расти на степе белокаменная лопатка; доросла до карниза — раздвоилась, будто дерево, на два ствола-полуколонки, те потянулись выше, пронзили ещѐ один карниз и вытолкнули наверх заострѐнный бутон — раму для иконы. Кокошники храма похожи на луковицы дорогих заморских тюльпанов, тонкие шейки глав — на стебли, а сами главы — на диковинные плоды.

Внутри церковь уютна. В ней нет столбов, много света льѐтся из больших окон, и пространство лежит легко и спокойно. Пѐстрые росписи покрывают стены сплошным ковром. Сюда ходили молиться не тому Богу, которого боялись, а тому, который помогал человеку в его земных каждодневных делах. Эта радостная архитектура не возвышает, по зато и не устрашает сердце человека.

Церковь Троицы в Никитниках понравилась и москвичам, и гостям из других городов. Приехавший из Мурома богатый купец Тарасий Борисов решил украсить родной город похожей церковью, и не просто похожей, а ещѐ лучше Повторив в основном московскую постройку, приглашѐнные купцом мастера украсили еѐ цветными изразцами. Драконы, всадники, птицы-сирины с девичьими головами смотрят на муромцев со стен монастырского Троицкого собора (1642—1643 гг.).



Казанская церковь в Муроме. Середина XVII в. Фрагмент декора.



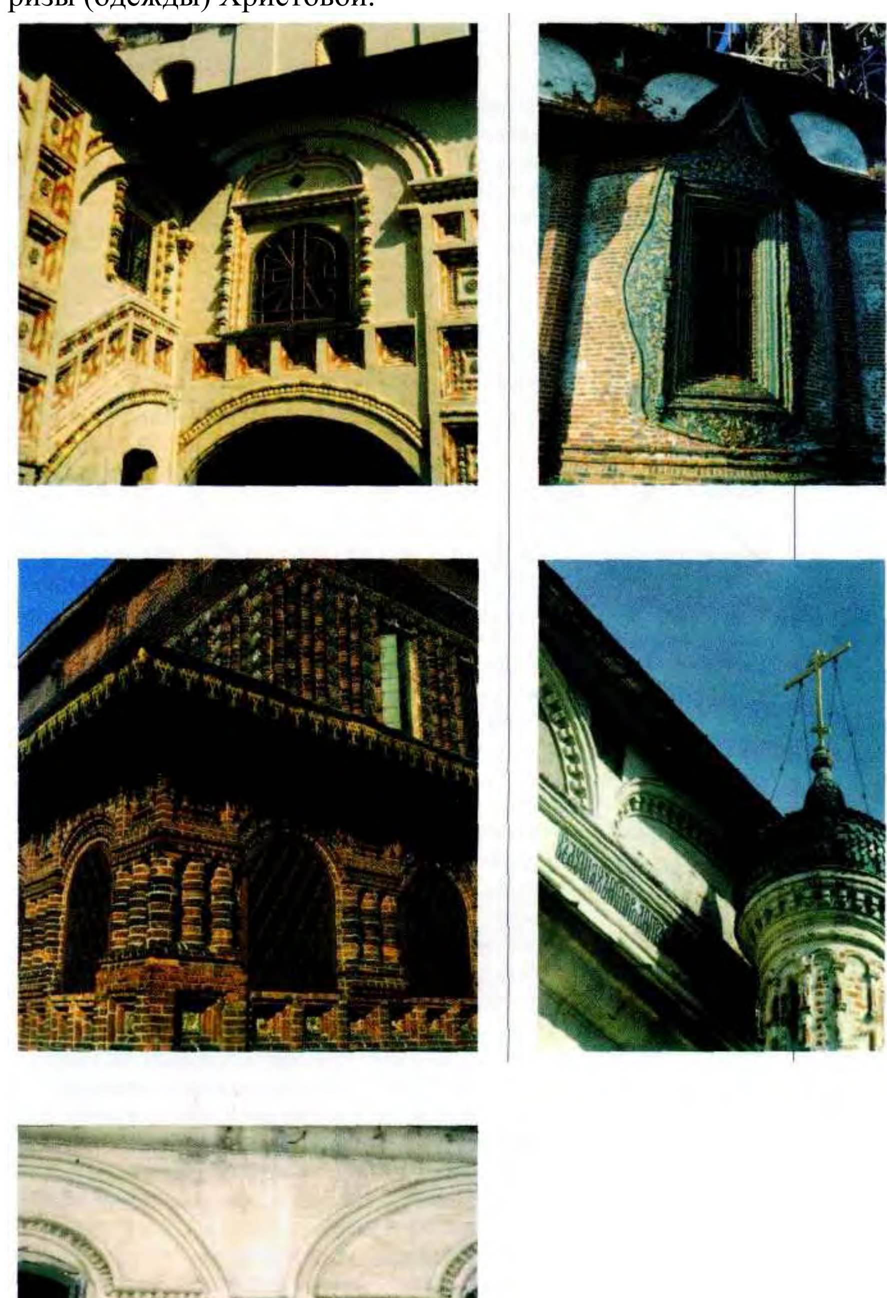
Троицкий собор в Муроме. 1643 г.

А в кокошники вставлены разноцветные керамические шишки. Местные краеведы предполагают, что Тарасий пожелал таким способом увековечить своѐ прозвище — Цветной. Большую власть имел торговый человек в городе: захотел — и переселил бобылей-горожан на посад, а на месте их дворов поставил монастырские Святые ворота с увенчанной шатром церковью Казанской Богоматери (1648 г.). В киотах (нишах) над окнами вырезаны дата строительства и имя заказчика, чего не позволяли себе даже цари! От обилия форм, от яркости цвета буквально рябит в глазах: словно нескончаемый праздник выплеснулся на улицу древнего Мурома. Дивным узорочьем назвали впоследствии такую архитектуру. И действительно, украшения еѐ напоминают удивительные узоры русских вышивок или кружев.

К середине XVII в. Россия полностью оправилась от последствий Смутного времени. Стали активно развиваться промышленность и торговля; быстро росли старинные русские города, оказавшиеся на перекрѐстке торговых путей: Ярославль, Великий Устюг, Каргополь. Как только появились деньги, возникла возможность строить храмы, заказывать иконы, приобретать дорогие изделия ювелиров.

Ярославль в то время по количеству жителей и производимым товарам находился на втором месте после Москвы. По Волге шѐл путь из восточных стран на север. Персидские купцы везли роскошные ткани, драгоценные камни, жемчуг; с ними соперничали индийцы, основавшие своѐ поселение в Астрахани. С восточными купцами торговали пушниной ярославцы братья Скрипины. Нажив на этой торговле огромный капитал, они стали едва ли не богаче царя. Когда у Михаила Фѐдоровича

возникала нужда в деньгах, он обращался к Скрипиным, которые стали как бы царскими банкирами. А в благодарность за предоставленные ссуды царь подарил братьям чудотворную реликвию — часть ризы (одежды) Христовой.



Фрагменты декора купеческих церквей Ярославля. XVII в.



Церковь Рождества Христова в Ярославле.



Церковь Николы Мокрого в Ярославле. 1665—1672 гг.



Церковь Дмитрия Солунского в Ярославле. 1673 г.



Деталь декора церкви Ильи Пророка в Ярославле. Середина XVII в.

По преданию, риза Христа досталась воинам, распявшим Иисуса. Один воин был родом из Грузии; туда и попала драгоценная святыня. В 1625 г. Грузию захватил иранский шах, который отослал ризу царю Михаилу Романову. Еѐ торжественно положили в Успенском соборе Московского Кремля и установили по этому поводу новый церковный праздник. Можно себе представить гордость Скрипиных, получивших часть одной из самых главных святынь христианства! Братья решили выразить свою благодарность Богу, построив большой храм. Ярославцам не нравились маленькие

изукрашенные церкви московского узорочья: они ценили величественность, крупный масштаб и строили свои храмы по образцу городских соборов. Шестистолпные, пятиглавые ярославские церкви принадлежат к так называемому соборному типу. Церковь Ильи Пророка в Ярославле (1647—1650 гг.) мало уступает по размерам соборам Московского Кремля. А возвели её не на площади и даже не на улице, а всего-навсего на скрипинском дворе среди жилья и кладовых, так же как московскую церковь Троицы — на дворе Никитниковых.

К основному зданию часто примыкали приделы. В Ильинской церкви их три, не считая внутреннего: два примыкают к северной и южной стенам церкви, третий же вынесен далеко вперѐд от основного храма и связан с ним длинной галереей. Два первых придела представляют собой одноглавые маленькие храмы, увенчанные высокими горками кокошников. Они в уменьшенном варианте повторяют главное здание, подчѐркивая его величину. Третий придел совсем не похож на них, поскольку завершѐн высоким и стройным шатром, вторящим шатру колокольни. В отличие от колокольни в шатре придела нет окон: он глухой, т. е. чисто декоративный. Его поставили над приделом для того, чтобы выделить этот маленький храм из остальных частей постройки — ведь именно в нѐм хранился кусочек ризы, присланный из Москвы. Придел посвящался празднику Положения Ризы Христовой в Успенском соборе, а служили в нѐм только раз в год — в день этого праздника. Таким образом, придел был не столько храмом, сколько памятником — подобно тому как церковь Вознесения в Коломенском была памятником, посвященным рождению Ивана Грозного, а собор Покрова на Красной площади — памятником в честь взятия Казани в 1552 г.

АРХИТЕКТУРНЫЕ ВКУСЫ ВРЕМЁН ПАТРИАРХА НИКОНА

Не только ярославцы «оглядывались назад» в своих художественных вкусах. Патриарх Никон, занявший па-

триарший престол в середине столетия, счѐл необходимым обратиться к архитектуре Древней Руси и православного Востока. Очевидно, он усмотрел в узорочности неуместное отступление от изначальных образцов, которое так сурово преследовал в богослужебных книгах, проводя церковную реформу. Никон запретил строить шатровые храмы и попробовал возвести на русской земле копию храма Воскресения и Гроба Господня в Иерусалиме в подмосковном Новоиерусалимском монастыре. Почти все постройки патриарха отличаются суровостью и строгостью, доходящей до аскетизма. Отчасти это объясняется биографией Никона. Происходивший из небогатой крестьянской семьи, он, став священником, был приглашѐн в Москву и стал известен царю Алексею Михайловичу. Перед Никоном открывалась прекрасная карьера, но после того, как умерли трое его детей, он уговорил жену уйти в московский монастырь, а сам отправился в монастырь на Соловки. Через некоторое время царь, не забывший Никона, способствовал назначению его митрополитом Новгородским. Древнее зодчество Новгорода и Соловецкого монастыря поразило Никона и стало его идеалом.

Однако самому Никону властвовать пришлось недолго. Царь был недоволен претензиями патриарха на высшую власть в государстве. Разрыв между Никоном и Алексеем Михайловичем повлѐк за собой ссылку и низложение патриарха. А узорочная архитектура продолжила своѐ победное шествие по стране.

МОСКОВСКОЕ БАРОККО

После смерти царя Алексея Михайловича на престол взошѐл его сын Фѐдор, которому было всего лишь четырнадцать лет. Юный царь получил хорошее образование: его учителем был известный славянский

РОСТОВСКИЙ КРЕМЛЬ

Отзвуки никоновских идей можно усмотреть в строительной деятельности митрополита Ростовского Ионы Сысоевича. Биографии митрополита и патриарха Никона имели немало общих черт: если Никон был сыном крестьянина, то Иона — сыном сельского священника из-под Ростова. Оба они

быстро продвинулись благодаря личным способностям. Иона стал митрополитом в том же году, когда Никон стал патриархом, причѐм обряд поставления Ионы в митрополиты совершил Никон. А когда патриарх, рассердившись на царя, оставил Москву, Иону Сысоевича назначили местоблюстителем патриаршего престола, т. е. заместителем Никона на патриаршестве. Увидев, что царь не торопится с покаянием, Никон внезапно вернулся в столицу и вошѐл в Успенский собор именно тогда, когда в нѐм служил Иона Сысоевич. Патриарх потребовал уступить ему место, и Иона покорно подошѐл под патриаршее благословение. Это вызвало сильный гнев царя. Никона отправили в ссылку, а Иону — в его родные места. Ростовская митрополия в середине XVII в. была едва ли не богаче московской. Она простиралась до Белого моря и имела огромные доходы от солеварения: производство и продажа соли в то время были монополией государства, но митрополиту Ростовскому милостью царской дозволялось варить соль на продажу. Иона Сысоевич благодаря этому скопил немалые средства, которые позволили ему полностью обновить свою резиденцию — ростовский архиерейский дом, получивший впоследствии название Ростовского кремля. Один взгляд на строения митрополита убеждает, что название было дано не случайно: высокая зубчатая стена с круглыми башнями действительно напоминает кремль. Не забыли даже башенку-колоколенку, надстроенную над стеной вблизи ворот, — точно такая же несколько ранее появилась на стене Московского Кремля недалеко от Спасской башни. Легенда гласит, что царская семья наблюдала с неѐ за казнями, происходившими на Красной плошали; на самом же деле она предназначалась для пожарного колокола — набата.

Зачем митрополиту понадобилась такая ограда? От какого врага он думал защищаться? Вероятно, ни от какого: во второй половине XVII в. такие укрепления устарели, они не устояли бы против мощных орудий. К тому же несколько десятилетий назад Ростов уже защитили более современной по тем временам земляной крепостью в форме девятиконечной звезды: еѐ высокие валы до сих пор окружают центр города. Очевидно, Иона Сысоевич пожелал иметь в Ростове подобие Московского Кремля, в котором вместо царя собирался распоряжаться сам.

Над воротами и внутри Ростовского кремля стоят храмы. Они выглядят строже, чем московское узорочье, но наряднее, чем ярославские соборы. По стенам кружевной строчкой проходят колончатые пояски, а вместо полукруглых кокошников стены церкви Иоанна Богослова завершаются треугольными фронтончиками. Может быть, эту черту Иона Сысоевич, подобно патриарху Никону, усмотрел в зодчестве северных русских земель. Оттуда же он заимствовал и форму звонницы: большая, тяжѐлая, с массивными опорами для колоколов, по типу она гораздо ближе к звоннице новгородского Софийского собора, чем к колокольне Ивана Великого в Московском Кремле.



Церковь Святого Максима Блаженного в Зарядье.



Церковь Всех святых на Кулишках.



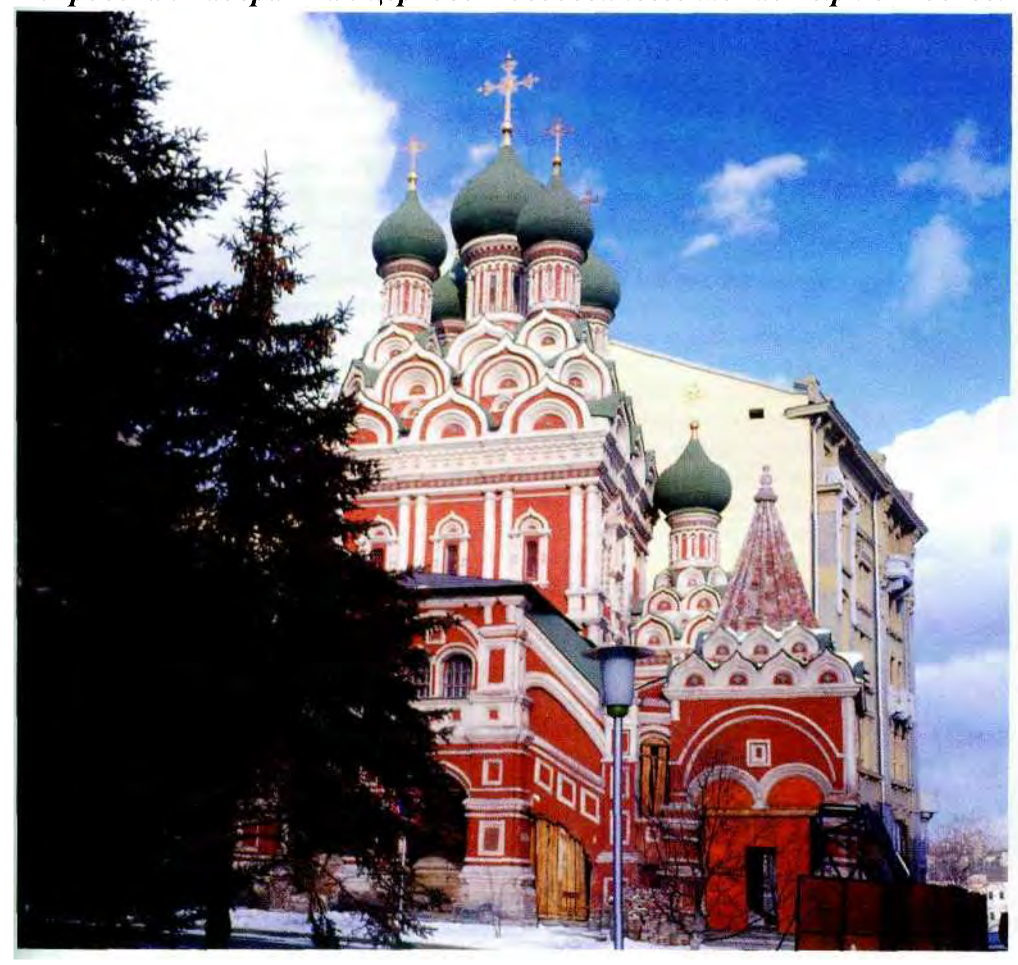
Церковь Святого Симеона Столпника на Поварской.
318



Успенский собор Новодевичьего монастыря.



Покровская надвратная церковь Новодевичьего монастыря в Москве.



Церковь Троицы в Никитниках.

просветитель и поэт Симеон Полоцкий. Фѐдор Алексеевич говорил по-польски и по-латыни, писал стихи на трѐх языках, сочинял музыку и сам писал иконы. Он покровительствовал организации в

России училищ. Однако царь страдал тяжѐлой наследственной болезнью, от которой умер на седьмом году своего правления.

К тому времени оставались в живых два сына Алексея Михайловича. Старший, Иван, от первого брака царя с Марией Ильиничной Милославской, был слабоумен, но имел энергичную сестру — царевну Софью. Младший, Пѐтр, был сыном Натальи Кирилловны Нарышкиной, второй жены царя Алексея. Между Милославскими и Нарышкиными начались раздоры. Хитрая Софья пустила слух, будто Нарышкины хотят «извести» царевичей. Стрельцы ворвались в царские покои в Кремле и убили двух братьев Нарышкиных, дядей Петра I. Третий уцелел чудом, спрятавшись в чулане. По преданию, над дверью этого чулана висела икона Спаса Нерукотворного, и Лев Кириллович Нарышкин взмолился Христу о своѐм спасении, дав обет построить церковь.

Время исполнить обещанное настало в 1689 г., когда Пѐтр I утвердился на троне и пожаловал Нарышкиным богатые подарки. Льву Кирилловичу помимо прочего досталось село Фили. Наверное, до никоновского запрета Лев Кириллович решил бы построить шатровый храм: ему не нужно было большое помещение, потому что церковь предназначалась для его семейства, но зато хотелось, чтобы постройка

ГРАЖДАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА XVII ВЕКА

Подъѐм гражданской архитектуры, ярко проявившийся в конце XV — начале XVI в. в строительстве Кремлѐвского дворца, имел достойное продолжение в XVII столетии. В невиданных прежде масштабах возводились дворцы, административные сооружения, жилые дома, гостиные дворы. В их архитектурном облике сказывалось не только желание зодчих следовать лучшим традициям прошлого, но и стремление создать совершенно новые типы построек, выработать новый стиль.

Теремной дворец Московского Кремля, построенный в 1635— 1636 гг., своими размерами, пышным великолепием декора словно бросал вызов строительным традициям предшествующего столетия. Зодчие использовали привычный принцип сооружения деревянных хоров: ярусно-ступенчатое чередование объѐмов, живописную асимметрию пристроек, островерхие завершения крыш. Но уже дают о себе знать элементы нового

стиля — симметрия и регулярность: фасады, равномерно расчленѐнные пилястрами и оконными проѐмами, создают чѐткий ритм. Пышность и нарядность фасадам придавали прежде всего наличники окон, украшенные растительным орнаментом, а также рельефные лопатки и карнизы с изразцами. Многие белокаменные детали имели многоцветную подкраску и эффектно смотрелись на ярко-красном фоне стен. Архитектура Теремного дворца на несколько десятилетий опередила своѐ время и оказала влияние на строительство других зданий Кремля.

Уникальным творением русского зодчества XVII в. был деревянный дворец в подмосковном селе Коломенское, построенный в 1667— 1669 гг. Он состоял из многосрубных хором, поставленных на подклѐтах (нижних этажах, имеющих хозяйственное значение). Фасады жилых парадных помещений были богато украшены резными наличниками и разнообразными завершениями в виде шатров, бочек, кубоватых и уступчатых крыш. Живописная композиция срубов с



Каменные палаты Волкова в Москве. XVII в.



Каменные палаты на улице Пречистенке в Москве. XVII в.

320

была высокой и представительной. Для него построили в 1690— 1693 гг. церковь нового для Руси типа, пришедшего с Украины. Основание её представляет собой куб (четверик). Со всех сторон к кубу примыкают полукруглые выступы, так что план церкви выглядит как цветок с четырьмя лепестками. Сверху на куб поставлен широкий восьмигранник (восьмерик), на него ещё один поуже, с проёмами для колоколов, а сверху третий — восьмигранное основание главы. Здание получилось высоким, цельным, но оно не устремлялось ввысь, как копьё, нацеленное в небо, а поднималось торжественно и плавно.

Мастера не пожалели белого камня на отделку: затейливые наличники обрамляют окна, по углам тянутся колонки, а каждый ярус



Церковь Покрова в Филях. Конец XVII в.

многочисленными выступающими крыльцами и яркой подкраской деталей производила праздничное впечатление. По словам иностранца Я. Рейтенфельса, дворец напоминал «только что вынутую из футляра драгоценность».

Хоромный принцип строительства, в исторической основе которого лежал деревянный сруб, особенно заметен в композиции каменных жилых домов, возводившихся в Москве, Пскове, Нижнем Новгороде, Ярославле, Рязани и других городах. Богато украшенные, похожие на дворцы дома принадлежали родовитым боярам и высшему духовенству. Москвичи, например, хорошо знали нарядные палаты думного дьяка Аверкия Кириллова (1657 г.), В. В. Голицына (1689 г.), И. Б. Троекурова (XVII

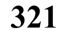
в.), великолепные архиерейские палаты Крутицкого подворья (вторая половина XVII в.). В их архитектуре всѐ больше проявляются светские пристрастия заказчика и зодчего. Примечательны в этом отношении палаты Аверкия Кириллова, сохранившиеся до наших дней. Сквозь позднейшие наслоения в стиле барокко явно проступает образ усадебного дома с затейливым ритмом окон, вынесенным вперѐд красным крыльцом и разнохарактерными кровлями.

Жилая архитектура провинции в большей мере отражала местные традиции. Нередко над жилыми каменными палатами возвышались деревянные покои, жить в которых считалось более полезным для здоровья. Но из-за частых пожаров богатые горожане всѐ чаше отказывались от деревянных надстроек. Живописность жилой архитектуры подчѐркивалась нарядной асимметрией крылец и подкраской декоративных деталей, как, например, в доме купца Коробова в Калуге (вторая половина XVII в.). Но постепенно начинает преобладать принцип регулярности, чему ярким примером могут служить Митрополичьи палаты в Ярославле (1680 г.).

Отсутствием декоративных элементов и внешней суровостью отличалась жилая архитектура Пскова, представленная, в частности, домами богатых купцов. На белѐной шероховатой поверхности стен, сделанных из местного плитняка, выделялись лишь глубокие проѐмы окон, порой обрамлѐнные наличниками простой формы. Но суровые и неприветливые извне фасады выглядели гораздо уютнее со стороны двора.

Быстро развивающаяся торговля нуждалась в современных торговых дворах для русских и иностранных купцов. Гостиный двор в Архангельске (1668—1684 гг.) строили по специальному плану в границах замкнутого двора. Его территория включала в себя стены с башнями, различные помещения (складские, жилые и торговые) и церковь.

Разнообразные типы гражданских зданий включали в себя также кельи и трапезные монастырей, складские палаты, башни и торжественные ворота, различные административные здания — от небольших сводчатых палат до величественной Сухаревой башни (конец XVII в.). Не только в крупных городах, но и на окраинах государства русские зодчие создавали подлинные шедевры гражданской архитектуры, подобные каменной мельнице Соловецкого монастыря.





Церковь Знамения в Дубровицах под Москвой. 1690—1704 гг. Храм построен на переломе двух эпох и несѐт на себе одновременно черты художественного языка средневековой русской архитектуры и — в большей степени — чисто европейского барокко.

постройки завершается гребнями, напоминающими белокаменную пену, — «петушиными гребешками». Новый архитектурный декор стал похож на тот, который был моден в Западной Европе; это уже не былое узорочье, а предчувствие грядущих перемен. Белый камень и красный кирпич нарядно смотрятся на фоне неба в окружении зелѐной листвы летом или белого снега зимой. Но особенно хороша церковь осенью, когда желтизна увядающих листьев сливается с золотым блеском пяти больших глав (одна над храмом и четыре над боковыми лепестками-притворами). По народному преданию, червонцы на их позолоту дал Пѐтр I. И конечно, не случайно под крестом на боковой главе приютился золочѐный двуглавый орѐл — знак родства хозяина с царским семейством.

Церковь в Филях двухэтажная. Первый этаж, полускрытый гульбищем (галереей), занимает Покровский храм, названный по стоявшей здесь раньше деревянной Покровской церкви. Этот храм невысок и

темноват внутри; в нѐм служили в зимнее время. На втором этаже находится церковь Спаса Нерукотворного, названная так в честь чудесного спасения Льва Кирилловича. Она высока и просторна, потому что храм бесстолпный. Под самый свод поднимается великолепный резной иконостас, выполненный царским мастером Карпом Золотарѐвым. Позолоченные виноградные гроздья, листья, гирлянды цветов и плодов образуют вокруг икон богатые рамы. Одну из икон — изображение архидьякона Стефана — считают портретом молодого Петра. Резьбой украшены и клиросы места для певчих, где пел сам Пѐтр I, когда приезжал в имение своего дяди. А на стене напротив иконостаса укреплѐн деревянный балкон — ложа. Отсюда слушал церковную службу хозяин имения.

Подобная архитектура получила у исследователей название *московского,* или *нарышкинского, барокко.* Однако, хотя отдельные сѐ детали выполнены в стиле европейского барокко, в ней не меньше мотивов, восходящих к зодчеству ренессанса и маньеризма (см. «Введение»). Нарышкинские постройки обладают удивительной органичностью, цельностью и художественным совершенством. Развитие русского искусства всегда отличалось своими особенностями, которые не укладывались в европейские рамки. Когда в Европе расцветало Возрождение, на Руси ещѐ было глубокое Средневековье; когда страны Европы переживали закат Ренессанса, на Руси появилось лишь предчувствие грядущих перемен. Это предчувствие, родственное закату европейского Средневековья, пронизанное ренессансными ожиданиями, породило архитектуру нарышкинского стиля. Она стала мостиком между старым и новым, между византийским и европейским, между Москвой царя Алексея Михайловича и Северной пальмирой его сына императора Петра Великого.

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ (МОЗАИКА И ФРЕСКА)

Живопись русского Средневековья — фреска, мозаика, икона — неизменно вызывала и продолжает вызывать огромный интерес у любителей искусства и учѐных всего мира. Ежегодно миллионы людей приезжают в Новгород Великий или Киев, чтобы насладиться в древних соборах фресками средневековых живописцев. Среди образованных людей России почти не найти таких, у кого нет в доме хотя бы одного художественного альбома с фотографиями икон или фресок...

Древнерусская монументальная живопись появилась во времена расцвета Киевской Руси — при князьях Владимире Святом (980—1015 гг.) и Ярославе Мудром (1019—1054 гг.). До княжения Владимира Русь была языческой и поклонялась многим божествам. Этот князь крестил Киев и большую часть Руси, приняв христианство от Византии — сильнейшего и наиболее просвещѐнного в ту эпоху государства во всѐм христианском мире. Новая религия утвердила единого Бога на огромном

пространстве от Ладоги до Чѐрного моря, на многие века определив облик русской истории и культуры.
Византийские правители — василевсы — считали себя прямыми наследниками римских императоров, которые распоряжались когда-то судьбами десятков и сотен народов. Отсюда притязания василевсов на вселенское господство, отсюда блеск царских церемоний и роскошь константинопольского двора. Византийская знать, обладавшая утончѐнным вкусом, была богословски образованна, прекрасно знала античную литературу и искусство.
В отличие от языческого Древнего Рима духовную и художественную жизнь Византии определяла Церковь — главный заказчик строительства и украшения храмов. К X—XI вв. в византийском искусстве сложилась такая система росписи храма, которая наиболее точно и полно воспроизводила сущность христианского учения в зрительных образах.



Фрески собора Михаила Златоверхого в Киеве. XII в.



Святые апостолы в картине Страшного суда. Фрески на стене церкви Святого Георгия в Старой Ладоге. XII в.
Литография В. А. Прохорова. XIX в.

КИЕВ
Древнерусская монументальная живопись складывалась на основе византийских традиций. Киев стал учеником Константинополя — столицы Византийской империи. Оттуда приезжали на Русь митрополиты, епископы, священники, а также архитекторы и живописцы, которые привозили иконы

и украшенные миниатюрами церковные книги. На протяжении нескольких столетий русские мастера перенимали тонкое искусство «греков» — так называли на Руси всех подданных василевса вне зависимости от их национальности.

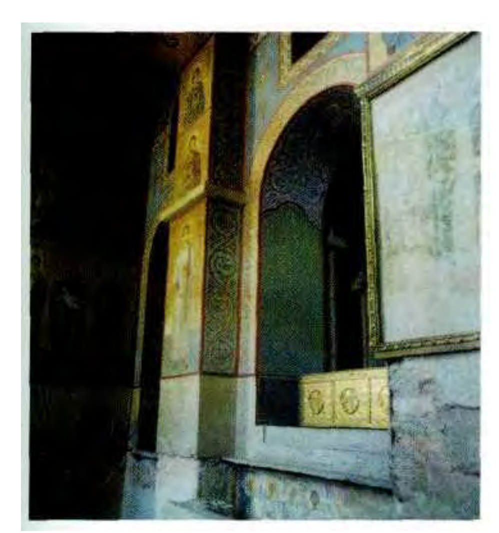
Мастера, оформляя древнерусские соборы, использовали два вида техники монументальной живописи: *мозаику* и *фреску.* Мозаика отличается наибольшей роскошью и нарядностью. Сложенная из смальты - - небольших кусочков окрашенного стекла, она менее подвержена воздействию времени, чем фреска, и не теряет первоначальной свежести красок. Смальта хорошо отражает солнечный свет, который наполняет храм цветовыми переливами, подобными мерцанию драгоценных камней. Для украшения киевских церквей мозаикой была построена мастерская, где изготовляли смальту. Кубики смальты окрашивались в разные цвета: учѐные насчитали в мозаичной палитре собора Святой Софии сто семьдесят семь оттенков.

В технике мозаики, как наиболее дорогой и сложной, выполнялись композиции в куполе и апсиде. Остальные части храма расписывались водяными красками по сырой штукатурке — фресками. Благодаря замечательным свойствам этой техники, а также мастерству живописцев, знавших все еѐ тонкости, некоторые фресковые ансамбли, созданные много столетий назад, сохранились до наших дней. Конечно, произведения, исполненные в технике фрески, менее долговечны, чем мозаики, однако они также весьма устойчивы к разрушительному воздействию уходящих веков. На протяжении столетий фресковые росписи древнерусских церквей не выцветали, не темнели и не портились от сырости. Рецепты составления красок хранились в секрете и передавались только от мастера к ученику — из поколения в поколение. Масляной живописи русское Средневековье не знало.

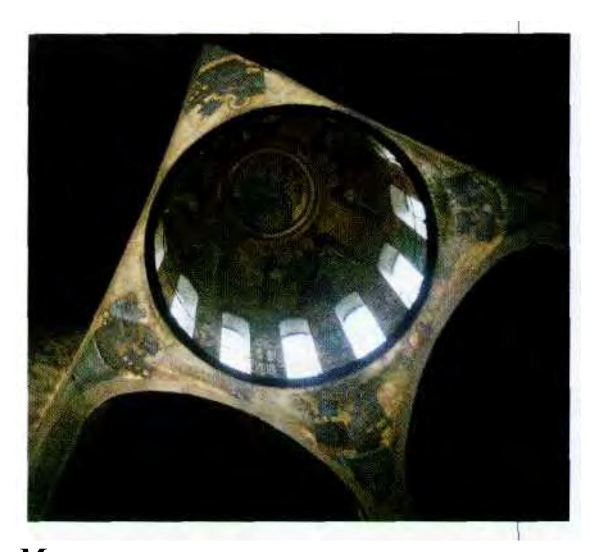
Собор Святой Софии в Киеве — древнейший памятник, который сохранил монументальную живопись домонгольской Руси. Он воздвигнут в середине XI в. в честь победы князя Ярослава Мудрого над пришлыми кочевниками-печенегами. Великолепное внутреннее убранство



Неизвестный святой. Фрески в соборе Святой Софии. XI в.



Фрески в соборе Святой Софии. XI—XII вв.



Мозаика
в главном куполе собора Святой Софии. XI в.

собора выполнили, соединив мозаику и фреску, греческие мастера, поэтому оно в наибольшей степени соответствует византийской системе росписи.

Основу этой системы составляет восприятие пространства храма как «земного неба», в котором присутствует Бог. Персонажи Священной истории в росписи собора размещаются в строгом порядке, обусловленном ходом византийского богослужения *(греч.* «литургия»). Во время церковной службы внимание верующего сосредоточено на двух основных частях храма: пространстве под куполом, где находится амвон (место, откуда священник возглашает текст Священного писания или проповеди), и на алтаре, расположенном в восточном полукружии храма (апсиде). Всѐ пространство храма мысленно делится на две зоны — «небесную» (купол и апсида) и «земную» (стены и западные столбы). Само богослужение символически уподобляется небесной службе, совершаемой Христом и его ангелами.

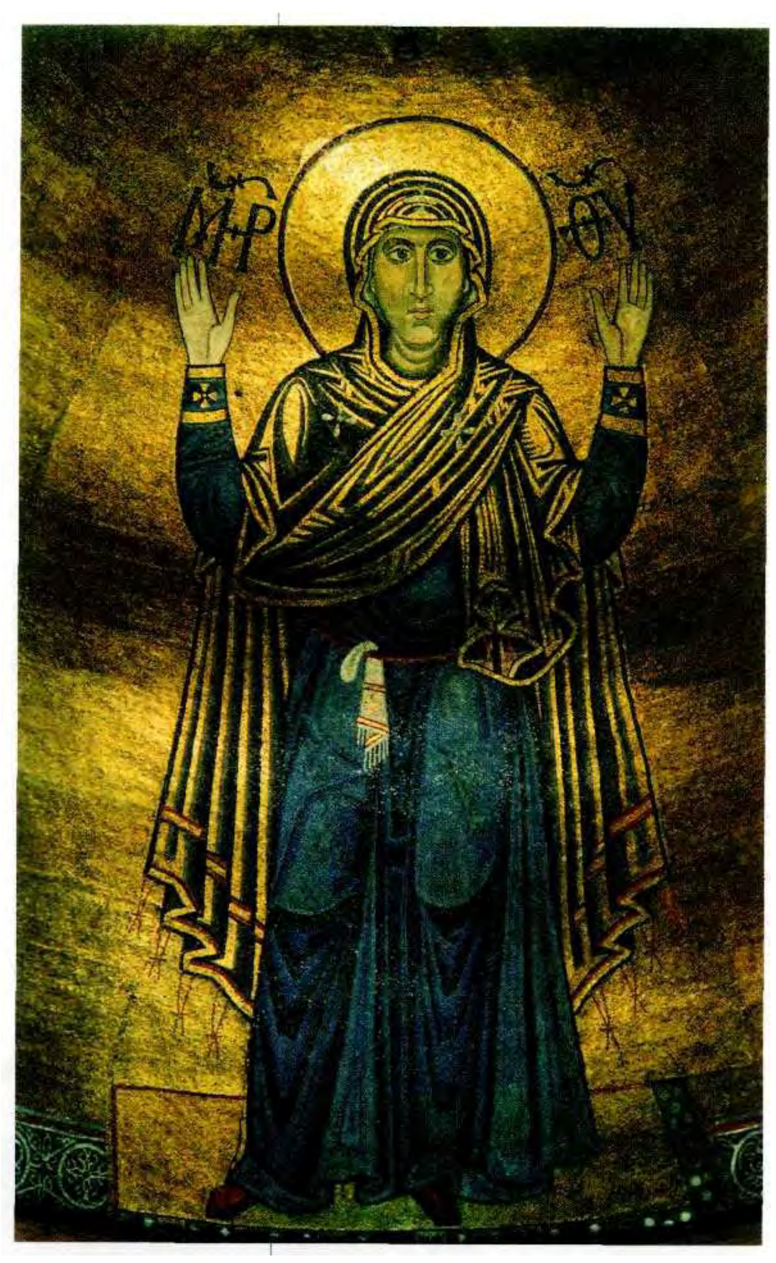
В «небесной» зоне царит изображение Христа, ибо он, как говорится в Священном писании, «Царь царствующих и Господь господствующих». Христос Вседержитель *(греч.* Пантократор) с Евангелием в руках располагается в центральном куполе Софии Киевской. Мощная полу-
фигура его заключена в медальон (круглое обрамление). Суровый Пантократор, Создатель и Властитель мира, словно обозревает землю с небес. Медальон с изображением Христа окружают архангелы — небесное воинство (из четырѐх мозаичных фигур ныне сохранилась лишь одна, три другие написаны гораздо позднее маслом).

В барабане центрального купола собора изображены апостолы — ученики Христа. На столбах, поддерживающих купол, представлены фигуры четырѐх евангелистов — главных авторов Нового завета, которых именовали также «столпами евангельского учения».

По церковным канонам (правилам) в небесной иерархии второе место после Христа занимает Богоматерь. Еѐ образ символизирует Церковь земную. Это заступница всех людей перед грозным ликом Господним. Одиноко стоящая фигура Богоматери Оранты (от *лат.* orans — «молящаяся»), с поднятыми в молитвенном обращении к Спасителю руками, помещена в апсиде



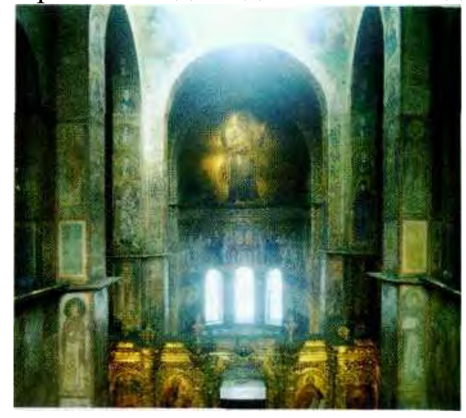
Христос Вседержитель. Мозаика в главном куполе собора Святой Софии. Фрагмент. XI в.
325



Богоматерь Оранта. Мозаика в апсиде собора Святой Софии. XI в.

Софии Киевской. Монументальность фигуры, высота которой достигает пяти метров, и огромная внутренняя сила образа побудили современников назвать киевскую Оранту Нерушимой Стеной.

По византийской системе росписи рассказ о земной жизни, чудесах и страстях (мучениях) Иисуса Христа в виде отдельных последовательно идущих сцен занимает бо'ль-



Богоматерь Оранта. Мозаика в апсиде собора Святой Софии. Фрагмент. XI в.

ФРЕСКИ СОБОРА СВЯТОЙ СОФИИ В КИЕВЕ

В храме Святой Софии в Киеве, в одной из апсид, располагается фреска, повествующая об истории жизни Богоматери. Изображены благочестивые бездетные Иоаким и Анна, которые обратились к Богу с молитвой о рождении дитя. Их дочь Марию в трѐхлетнем возрасте ввели в Иерусалимский храм, откуда Еѐ взял в свой дом старец Иосиф. Однажды Мария услышала голос у колодца, а после увидела ангела, который принѐс благую весть о том, что Она родит от Духа Святого, — Церковь называет это событие Благовещением. Высоко вверху, на столбах, находится изображение ангела в белоснежных одеяниях, стремящегося к Марии, изображѐнной по другую сторону главной арки. С этого мгновения в истории человечества начинается история Христа. Повествующие о ней фрески плохо сохранились: позже на них были нанесены другие росписи. И только в XIX в. первоначальные фрески были отреставрированы.

Среди фресок собора Святой Софии сохранилось несколько изображений нецерковного, светского, содержания. Например, два групповых портрета семьи великого князя киевского Ярослава Мудрого и несколько бытовых сценок — охота на медведя, выступления скоморохов и акробатов.

шую часть стен храма. В нижней части стен и столбов располагаются многочисленные изображения святых воинов и Отцев Церкви, мучеников и праведников. Они находятся на высоте, приблизительно равной человеческому росту, и как бы вместе со всеми возносят молитвы к Богу. Для внимательного зрителя все сцены и композиции ансамбля складываются в стройный рассказ о событиях Священной истории в ярких, красочных образах.

Фрески древней Киевской эпохи отличаются строгостью следования принципам византийской системы росписи и торжественной монументальностью.

ВЛАДИМИР

Процветавшие киевские земли постепенно пришли в упадок от княжеских междоусобиц и набегов кочевников. Во время княжения Андрея Боголюбского (1157—1174 гг.) и Всеволода Большое Гнездо (1176— 1212 гг.) новым центром политической и культурной жизни русских земель стал Владимир.

Всеволод провѐл свою юность в Константинополе, где полюбил византийскую культуру и искусство. Один из его сыновей, Константин, хорошо знал древнегреческий язык, а другой, Михаил, основал библиотеку, в которой было собрано около тысячи греческих рукописей.

Собор Святого Дмитрия (1195 г.) во Владимире украшали фресками приглашѐнные из Константинополя греческие мастера. До наших дней дошли только два фрагмента росписей — «Страшный суд» и «Рай». Композиция фрески «Страшный суд» основывается на тексте заключительной книги Нового завета — «Откровение Иоанна Богослова», или «Апокалипсиса». На большом своде изображены двенадцать апостолов, сидящих на тронах с высокими спинками. Позади них стоят ангелы, которые также присутствуют в Страшном суде.

Со времѐн Софии Киевской принципы монументальной живописи существенно изменились. На владимирских фресках апостолы — это не массивные фигуры киевского храма с их устремлѐнным прямо на зрителя гипнотизирующим взглядом широко открытых глаз. Художник изобразил апостолов в динамичных позах. Они одеты в широкие, ниспадающие складками плащи и обращены друг к другу, подобно античным философам, ведущим тихую учѐную беседу. Их лица очень индивидуальны, «портреты». В руках апостолы держат раскрытые Евангелия — это знак, указывающий на начало Страшного суда.

Красочная палитра владимирских фресок разнообразна и богата цветовыми сочетаниями: здесь больше всего золотисто-коричневых тонов, их дополняют желтовато-зелѐные, голубые, лиловые, светло-синие и красно-коричневые. Судя по точному рисунку фресок и их совершенному живописному исполнению, автор фресок — талантливый и опытный художник. Лики святых объѐмны, переходы от

тени к свету плавны. Во владимирском соборе, как и в Софии Киевской, греческому мастеру помогали в работе русские живописцы, для которых подобное сотрудничество было лучшей школой.

Мастера-монументалисты работали, как правило, артелями — группами из двух—шести человек. В артель обычно входили главный мастер и его ученики. Артели могли странствовать, заходя иногда и в другие земли. Однако чаше всего при княжеских дворах или крупных монастырях возникали живописные мастерские. Заказы на росписи церквей делались относительно редко, тем более что такие работы велись преимущественно в тѐплое время года. С наступлением холодов те же мастера занимались иконописью или украшением книг миниатюрами.

327



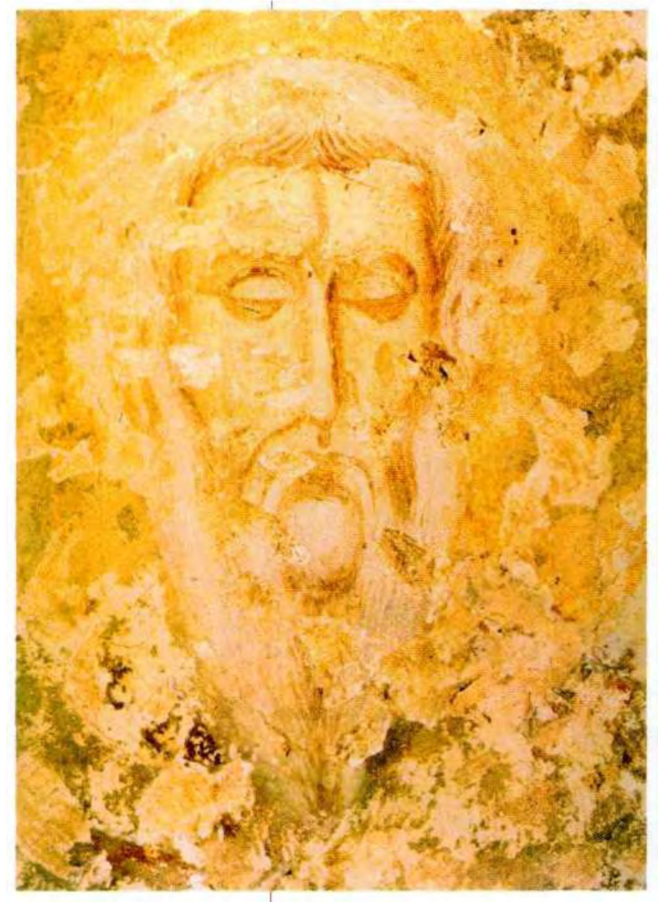
Фрески Спасо-Преображенского собора Спасо-Мирожского монастыря. Середина XII в. Псков.

328-329

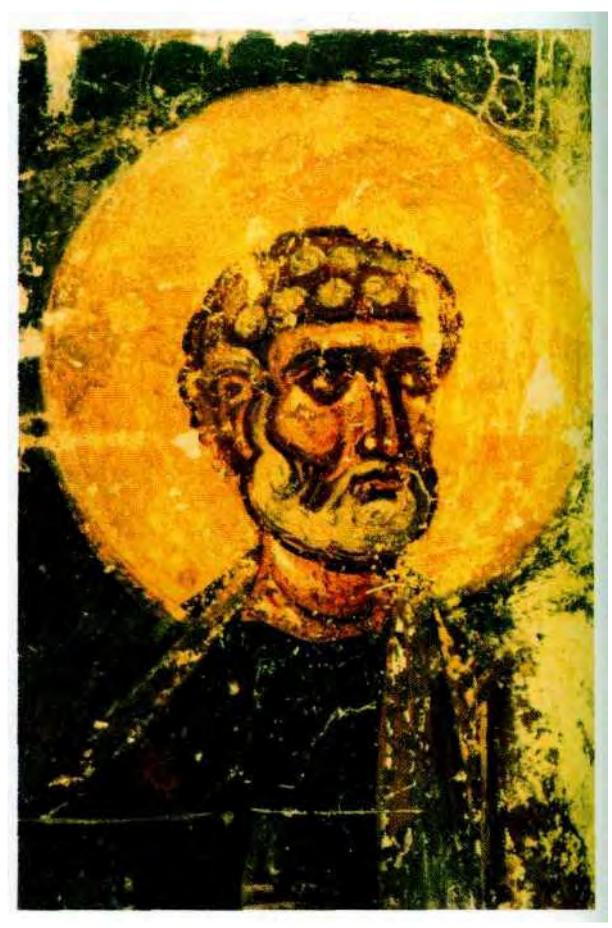
НОВГОРОД

В середине XII в. Новгородская республика стала независимым государством. Новгородцы избежали всеобщего разорения, которому подверглись русские земли в годы монголо-татарского нашествия. На фоне всеобщей катастрофы Новгород не только сумел уцелеть, но и приумножил свои богатства. Город был разделѐн на пятнадцать «концов» — районов, которые, как и отдельные улицы, соперничали между собой в строительстве так называемых «кончанских» и «уличанских» церквей и украшении их фресками. Известно, что с X в. по 1240 г. в Новгороде было построено сто двадцать пять церквей. По особому приглашению в Новгород прибыл Феофан Грек (около 1340 — около 1410) —

замечательный византийский живописец.
По свидетельству древнерусского церковного писателя Епифания Премудрого, Феофан Грек до своего появления в Новгороде расписал более сорока церквей за пределами Руси: в Халкидоне, Галате и Кафе (Малая Азия и Крым). Позднее он «подписывал» церкви в Москве и украшал живописью дворцы княжеской знати. Однако по прихоти судьбы сохранился единственный достоверный образец творчества этого великого мастера — фрески новгородской церкви Спаса Преображения на Ильине улице, выполненные в 1378 г,
Феофан Грек приехал в Новгород уже зрелым, сложившимся мастером. Он был последним представителем византийского столичного искусства в истории русской монумен-



Неизвестный святой. Фреска из алтарной части собора Рождества Богоматери. XII в. Новгород Великий.



Апостол Пѐтр. Фреска в соборе Святой Софии. XII в. Новгород Великий.
330

тальной живописи. Живописный дар Феофана Грека отличался редкостным сочетанием страстного темперамента с подлинным монументальным размахом. Современников поражали его глубокий ум и образованность, стяжавшие ему славу мудреца и философа. Епифаний Премудрый, наблюдавший за работой Феофана в Москве, отмечал, что, когда мастер писал фрески, никто не видел, чтобы он сверялся с образцами: «Он же руками пишет роспись, а сам беспрестанно ходит, беседует с приходящими и обдумывает высокое и мудрое».

Мировоззрение Феофана сложилось в 50—60-е гг. XIV в., когда в Византии происходило глубокое обновление духовной жизни на основе учения о «Божественном озарении». Согласно этому учению, единый Бог излучает Божественную энергию, или свет, обожествляющий душу праведного человека. В аскетической молитве и духовном сосредоточении человек может созерцать «умными очами» этот Божественный свет, а значит, и общаться с Богом. Учение об «исихии» *(греч.* «внутреннее спокойствие», «безмолвие») — «умной молитве» — вдохнуло новую жизнь в православное христианство и его искусство. В русской культуре это учение, ныне именуемое «исихазм», обрело защитников и подвижников в лице Сергия Радонежского и монахов Троице-Сергиева монастыря.

Личность Феофана Грека была настолько своеобразна, что он не мог принять исихастские идеи, не переработав и не обогатив их. Например, в живописном ансамбле церкви Спаса Преображения он видоизменил традиционную систему росписи храма. В образе Пантократора, который помещѐн в куполе храма, мастер подчеркнул прежде всего огромную Божественную силу. Она исходит от мощной фигуры, лика и взгляда Христа. От его глаз разбегаются световые круги, изображѐнные в виде белых линий. Излучаемая Христом энергия как бы заполняет и пронизывает всѐ про-

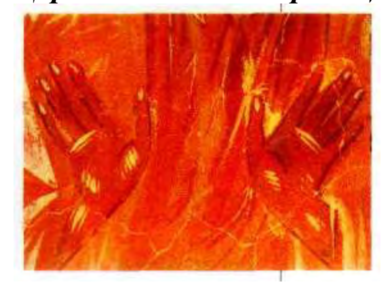
странство храма, создавая напряжѐнную мистическую атмосферу, ощущение предгрозья. Острые лучики света вспыхивают на кистях рук, ликах и одеяниях священных персонажей, погружѐнных в безмолвную молитву. Феофан понимал это безмолвие не как пассивное ожидание. Напротив, он полагал, что созерцание Божественного света требует от человека огромного духовного напряжения, отречения души от всего плотского, земного. Во внешне суровых и замкнутых образах феофановских пророков и праотцев скрыт мощный духовный порыв. Им охвачены монахи-столпники, которые в высшем устремлении к Богу всходили на столпы (колонны) для вознесения одинокой молитвы. Исихасты называли столпников «земной формой ангелов» и считали их наивысшим идеалом святости.

Суровый, аскетический дух фрескового ансамбля подчѐркивают сдержанные цвета: бледно-фиолетовые, светло-жѐлтые и серо-зелѐные тона подчинены драматическому красно-коричневому тону.

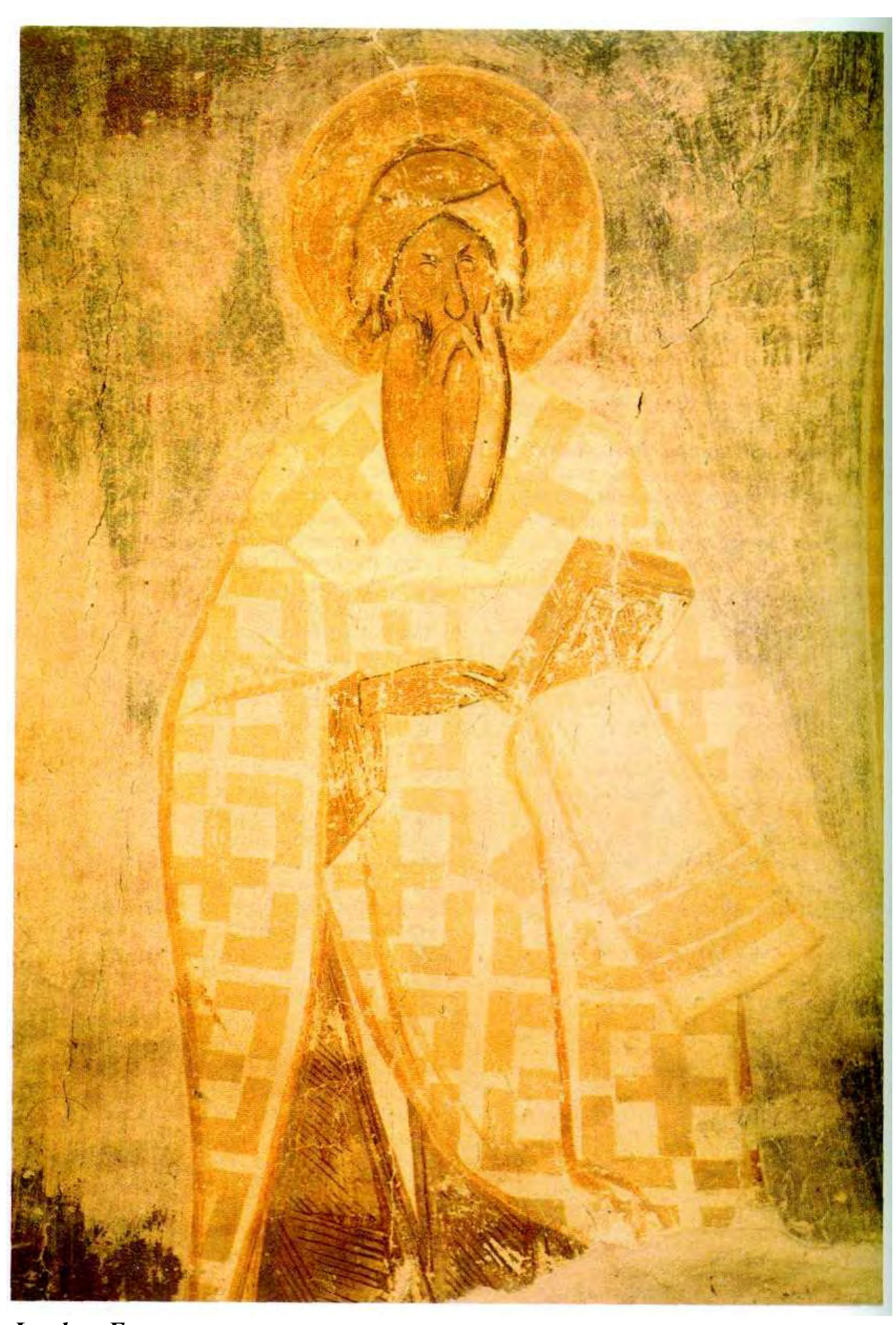
Исихастские идеи и живописная манера Феофана Грека имели немало сторонников и почитателей в среде его учеников и новгородских мастеров. Об этом свидетельствуют фресковые росписи новгородских церквей Успения на Волотовом поле (около 1363 г.) и Святого Фѐдора Стратилата на Ручью (последняя треть XIV столетия).



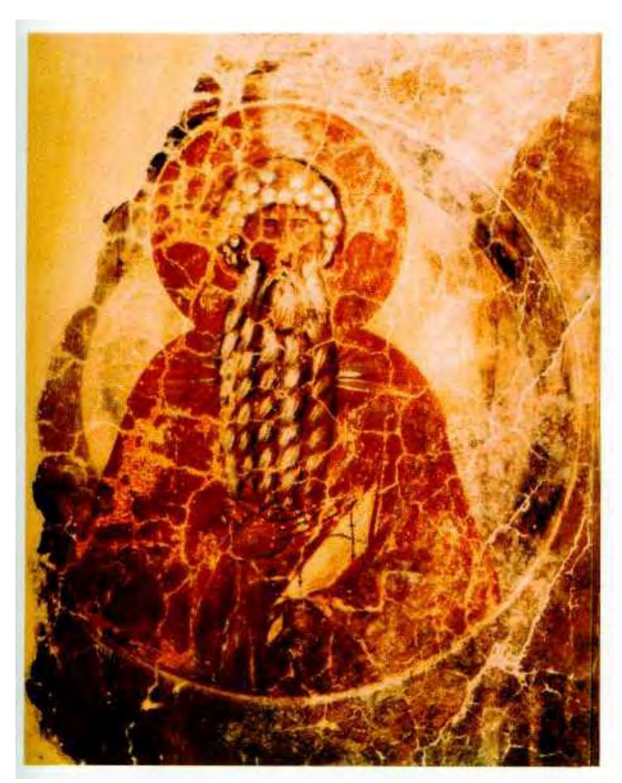
Святые великомученицы Екатерина и Христина.
Фреска. XII в.
Литография В. А. Прохорова. XIX в.
Церковь Спаса в Нередицах близ Новгорода Великого.



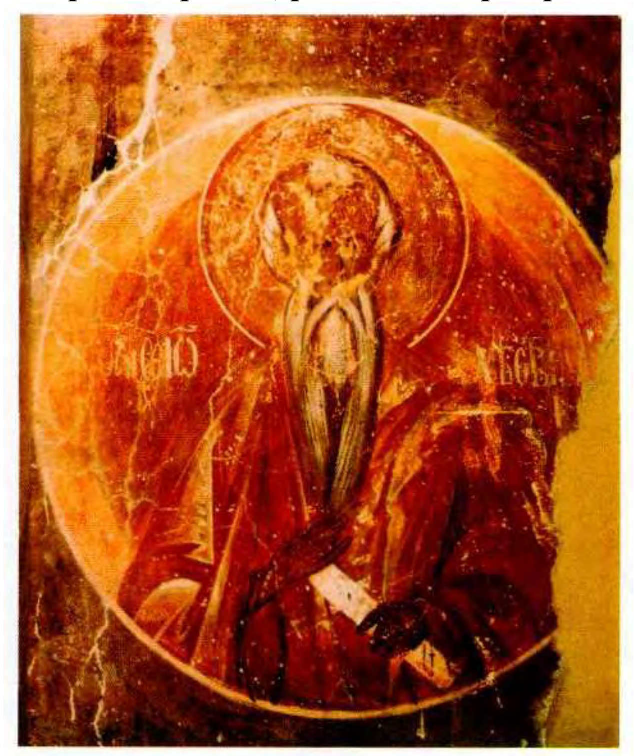
Феофан Грек.
Руки столпника. Фреска. Фрагмент. 1378 г. Церковь Спаса Преображения. Новгород Великий.



Феофан Грек.
Святитель Анфим Никомидийский.
Фреска на арке дьяконника в церкви Спаса Преображения. XIV в.
Новгород Великий.



Феофан Грек. Преподобный Арсений Великий и Иоанн Лествичник. Фреска северной стены в камере на хорах в церкви Спаса Преображения (левая сторона фрески). XIV в. Новгород Великий.



Феофан Грек. Преподобный Арсений Великий и Иоанн Лествичник. Фреска северной стены в камере на хорах в церкви Спаса Преображения (правая сторона фрески). XIV в. Новгород Великий.



Фрески в церкви Святого Феодора Стратилата. XIV в. Литография В. А. Прохорова. XIX в. Новгород Великий.



Феофан Грек.
Архангел Михаил.
Фреска в куполе церкви Спаса Преображения. XIV в.
Новгород Великий.



Архангел Уриил. Фреска в куполе церкви Федора Стратилата. XIV в. Новгород Великий.



Феофан Грек.

Ветхозаветная Троица. Фреска на восточной стене в камере на хорах в церкви Спаса Преображения. XIV в. Новгород Великий.

МОСКОВСКОЕ ГОСУДАРСТВО

Объединение русских земель вокруг Москвы открыло новую эпоху в русской истории: в столице сосредоточилась высшая политическая и церковная власть. А на Востоке под натиском турецких завоевателей медленно угасала Византия, увлекая за собой балканские православные страны — Сербию, Македонию, Болгарию. Теперь все надежды и чаяния православных христиан были связаны с возвышением Москвы и укреплением русской государственности. Сплав византийского и славянского наследия образовал ядро русской национальной культуры. Монументальная живопись Московской Руси, опираясь на византийские и владимиро-суздальские традиции, пережила необыкновенный
взлет в творчестве самых крупных мастеров эпохи — Андрея Рублѐва (около 1360—1430) и Дионисия (около 1440 — около 1505).

Летописные данные о жизни и творчестве Андрея Рублѐва весьма лаконичны: неизвестны ни точная дата, ни место рождения, ни подробная биография художника. По одной из версий, прозвище Андрея связано с деревней Рублѐво, которая находилась на Москве-реке недалеко от столицы. По другой — его творческий путь начинался в тверском городе Старице. Предполагают также, что до сорока лет Рублѐв, ещѐ мирской живописец, работал в мастерской великокняжеского двора. Позднее он стал монахом Троицкой обители, а затем и Спасо-Андроникова монастыря в Москве, где и был похоронен.

Андрею Рублѐву заказывали расписывать важнейшие храмы Московской Руси. В 1405 г. вместе с



Андрей Рублѐв. (?)

Пророк Даниил. Фреска в соборе Успения на Городке. Начало XV в. Звенигород.

Феофаном Греком и Прохором с Городца Андрей Рублѐв расписывал интерьер Благовещенского собора Московского Кремля (сильный пожар 1547 г. уничтожил эту роспись). В 1408 г. вместе с Даниилом Чѐрным он восстанавливал живопись Успенского собора во Владимире, сильно пострадавшего от монголо-татар. В 20-е гг. XV в. Рублѐв с Даниилом и другими художниками в

Троице-Сергиевом монастыре украшал Троицкий собор, воздвигнутый на месте погребения преподобного Сергия Радонежского — одного из наиболее почитаемых русских святых.
Восхищение и признание современников вызывало не столько выдающееся живописное дарование Рублѐва, сколько его поразительное умение открывать взору человека невидимый мир Божественной красоты, сотканный из чистых красок, света и молитвенной тишины. Творчеству Андрея Рублѐва чужда насыщенная мистическим порывом грозовая атмосфера феофановской живописи, равно как и царственное величие древних византийских об-
разов. Он вкладывал в свои произведения всю теплоту и искренность религиозного чувства, проникновенный лиризм и задушевность.
Во фресках владимирского Успенского собора разворачивается монументальная картина «Второе и страшное Христово пришествие», где драматические сцены и фантастические видения повествуют о последних событиях в истории человечества. В понимании Рублѐва Страшный суд — окончательное торжество добра над злом. «Ярое око» Христа низвергает грешников в «геенну огненную» — вечный адский огонь, но дарует спасение и открывает райские врата праведникам. Идея торжества Божественного порядка нашла выражение в уравновешенной и стройной композиции. Все еѐ сцены устремлены к изображению Христа, окружѐнного высшими небесными силами («Спас в силах»). По замыслу Рублѐва, торжественная сцена суда, где по традиции представлены сидящие на тронах апостолы и сонмы ангелов позади них, должна не устрашать, а ободрять верующего, вселяя в него



Андрей Рублѐв.

Апостолы Матфей и Лука из сиены «Страшный суд». Фреска на своде центрального нефа Успенского собора во Владимире. XV в.

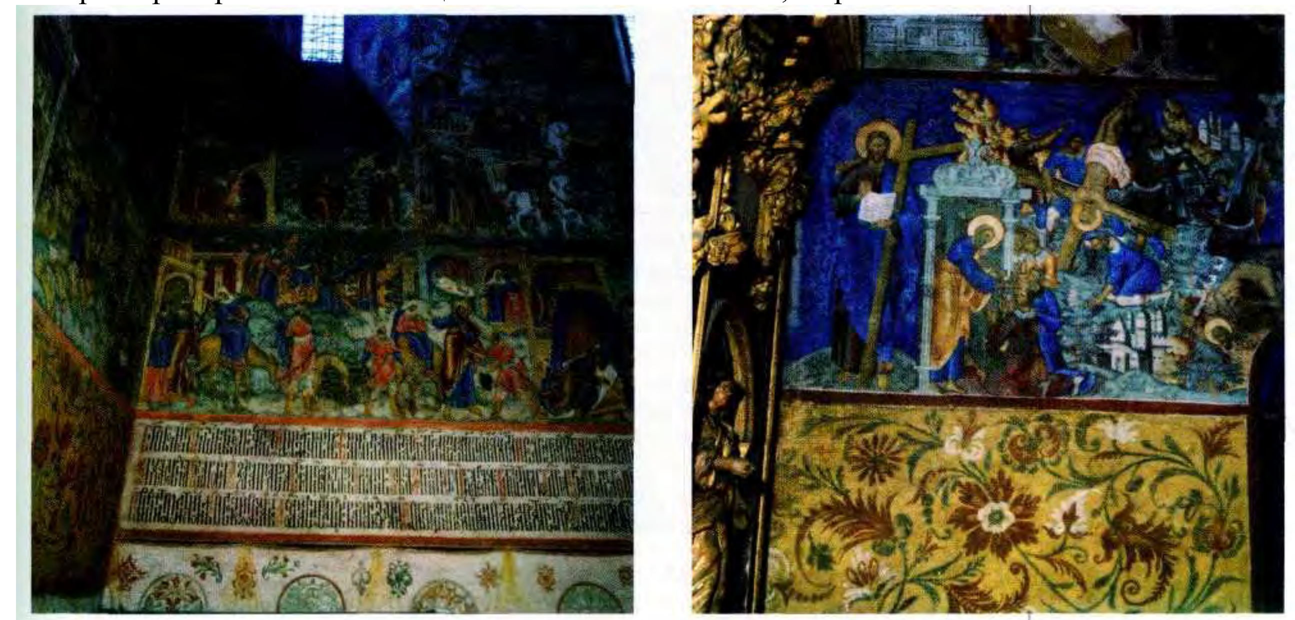
337

уверенность в совершении справедливого суда. Поэтому просветлѐнные лики апостолов полны мягкой доброты и милосердия, а ангелы со склонѐнными головами тихо печалятся о преходящей судьбе мира.
Созерцательно-лирическое направление в древнерусской живописи, воплощѐнное в творчестве Андрея Рублѐва и художников его круга, пришло на смену тревожным, подчас трагическим настроениям предшествующей эпохи. Традиции русского искусства начала XV а видны и в монументальных произведениях московского мастера Дионисия.
Дионисий работал в столице, где имел собственную мастерскую. Он был признанным мастером, и именно ему поручили расписывать Благовещенский и Успенский соборы в Московском Кремле. Творчество Дионисия не ограничивалось фресками. До нашего времени дошли замечательные иконы и книжные миниатюры этого художника. Искусство Дионисия высоко ценил Иосиф Волоцкий, настоятель Волоколамского монастыря. В его житии сохранилось упоминание о Дионисии как о мастере «хитром», «мудром» и «преизящном». К несчастью, случилось гак, что почти всѐ написанное художником в Москве и Волоколамске погибло в результате поздних переделок. Полностью уцелел лишь один фресковый ансамбль, созданный Дионисием далеко от Москвы, в лесной вологодской глуши. Это росписи церкви Рождества Богородицы в уединѐнном Ферапонтовом монастыре.
Согласно надписи, сохранившейся в храме, Дионисий работал вместе с сыновьями Феодосией и Владимиром. Учѐные установили, что основная часть фресок выполнена в предельно короткий срок — за тридцать четыре дня (с 6 августа по 8 сентября 1502 г.). Церковь Ферапонтова монастыря была освящена в честь праздника Рождества Богородицы, поэтому все композиции и сюжеты росписи восхваляют и прославляют Богоматерь. Фрески проникнуты светлым, празднично-возвышенным настроением. Художник отказался от традиционной печальной сцены «Успение Богоматери» (т. с. смерть Богоматери), но использовал композиции «Акафист Богоматери», «О Тебе радуется», «Похвала Богоматери», которые связаны с праздничными церковными службами и песнопениями. Благодаря этому весь фресковый ансамбль обрѐл цельность и воспринимается как торжественный гимн в честь Богоматери, хвалебное славословие, исполненное в красках.
Творчество Дионисия, в котором ещѐ ясно слышны отголоски высокоодухотворѐнного поэтического искусства Андрея Рублѐва, обладало и новыми чертами. Отойдя от византийской традиции, основой которой было античное искусство, мастер существенно изменил важнейшие изобразительные принципы. Фигуры святых на его фресках уже не уподоблялись монументальным статуям, их пропорции удлинились. Утратив объѐм, став как бы бестелесными, изящные фигуры вопреки законам тяготения словно парят в пространстве, подчиняясь плавному музыкальному ритму композиций. Их длинные, богато украшенные одеяния изображены плоскостно, как цветовые пятна. И это ещѐ больше

КРАСКИ ДИОНИСИЯ

Существует легенда о том, что художник сам изготовлял свои краски. Он якобы растирал разноцветную гальку, собранную на берегах Бородавского озера, возле которого расположен монастырь. Легенда возникла, видимо, потому, что холодная красочная палитра фресок Ферапонтова монастыря — нежно-голубые, зелѐные, бирюзовые и розовые тона в сочетании с золотисто-охристыми оттенками — необыкновенно созвучна молчаливой и скромной красоте северного пейзажа. В цветовой гамме росписей словно отразилась игра воды на закате солнца. В действительности же, как установили реставраторы, все краски Дионисия были привозными и, более того, сложносоставными. Например, замечательного разнообразия зелѐных оттенков на фресках мастер добивался, не используя зелѐный пигмент, а только смешивая и накладывая одну краску на другую. Владение тонкими приѐмами фрескового письма, совершенство живописного исполнения позволяют поставить работы Дионисия в один ряд с работами крупнейших, современных ему мастеров западноевропейской живописи.

подчеркивает декоративную нарядность росписей. В персонажах и событиях отсутствует материальное, обыденное. Перед изумлѐнным зрителем совершается чудо: словно приоткрываются двери в небесный, райский мир, исполненный Божественной гармонии, где грубая материя преображается и очищается от всего плотского, мирского.



Фрески в церкви Рождества Христова в Ярославле. XVII в.

Создавая свой последний фресковый ансамбль, Дионисий остался верен основным принципам монументальной живописи. Естественно, фресковые росписи церквей будут создаваться и в последующие времена, но сюжеты их усложнятся, повествовательное начало и декоративность усилятся. Всѐ это приведѐт к тому, что композиция фресок станет раздробленной, монументальность утратится, а органическая связь живописи с архитектурой нарушится. Русские фрески XVII столетия по художественной ценности будут значительно уступать фрескам раннего Средневековья.

ИКОНОПИСЬ

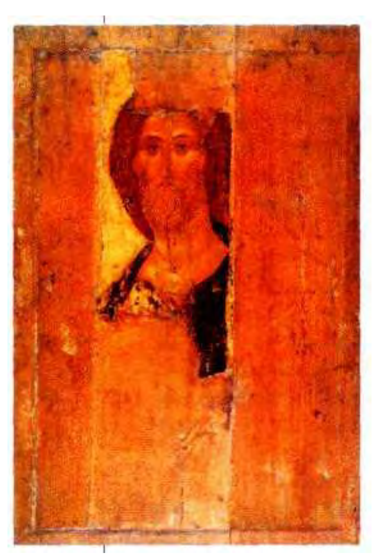
Древнерусское государство, возникшее в IX в., приняло в 988 г. христианство из Византии и тем самым оказалось вовлечѐнным в мощный поток византийской культуры. Еѐ усвоение и творческая переработка породили оригинальное и самобытное искусство, которое называют древнерусским.

Это искусство, отдалѐнное от наших дней столетиями, возникло в среде с общественными условиями и мировоззрением, отличными от современных, и обладает особенностями, без знания которых невозможно его полноценно воспринять. Форма, тематика и содержание древнерусского искусства тесно связаны с религией и призваны сосредоточить мысли и чувства человека на неземном, невещественном, вечном. Оно находилось под неусыпным контролем Церкви. Мирские (светские) сюжеты были ему известны, но не более того. Отсюда, однако, не следует, что древнерусская живопись не соприкасалась с жизнью и не отражала мыслей, интересов, настроений, владевших средневековым человеком. Совсем напротив! Создавая образ Богоматери или Святого Николы, изображая Страшный суд или события из жизни Христа, мастер-иконописец отвечал себе и своим современникам на самые насущные и важные вопросы, пытался проникнуть в тайны прошлого и будущего мироздания, разделить добро и зло, найти своѐ место в мире, смысл собственного существования. Но, конечно, выявить жизненное начало в творениях древнерусских живописцев, понять, как именно реальная жизнь отразилась в той или иной иконе, совсем не просто.

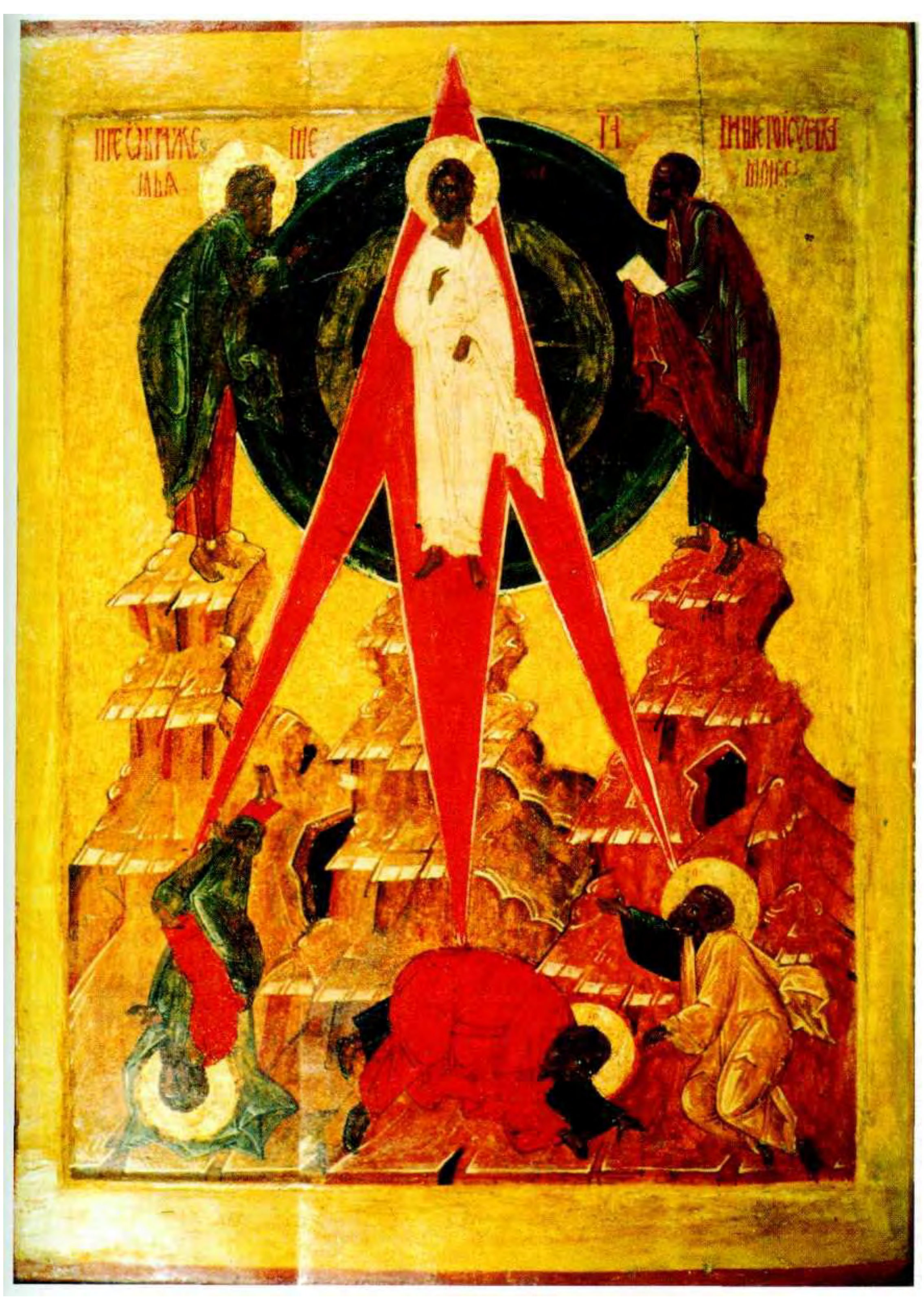
При этом необходимо помнить, что икона — это произведение искусства особого рода, во многом непохожее на привычную для наших дней картину. По учению Отцев Церкви, иконный образ восходил к первообразу, т. с. представлял собой не личное восприятие каким-либо художником ветхозаветных или евангельских лиц, событий и откровений, а как бы запечатлѐнную духовную истину; обладал (в доступных человеку пределах) такой же полнотой знания о сверхъестественном, Божественном мире, как и тексты Священного писания. А это значило, что художник должен был следовать приѐмам *иконографии,* т. е. он не мог изменять композиционные схемы и облик персонажей по своему усмотрению. Именно иконография гарантировала верность изображѐнного Священному преданию и соборному опыту Церкви.

Так сформировался один из основных признаков средневекового искусства — *каноничность,* т. е. следование строгим правилам — *канону.* Особенно это относится к древнерусским иконописцам, которые использовали устойчивый набор сюжетов, а главное — типы изображения и композиционные схемы, утверждѐнные традицией и Церковью. В художественной практике применялись так называемые *образцы* —- рисунки, позднее — *про'риси* (контурные кальки), без которых редко обходился средневековый мастер. Они не давали художнику сбиться и уклониться на путь самомышления.

Канон — явление сложное и не может быть оценѐн однозначно. С одной стороны, он сковывал мысль средневекового живописца, ограничивал сто творческие возможности. С другой — как неотъемлемая часть средневековой культуры, он дисциплинировал художника, направлял его творческий поиск в область тщательной проработки деталей, воспитывал зрителя, помогая ему быстро ориентироваться в сюжетах и внутреннем смысле произведений. Настоящее высокое искусство иконописи начиналось там, где творческая воля мастера, не порывая с каноном (в этом случае художник просто не был бы понят теми, для кого он писал), тем не менее преодолевала



Андрей Рублѐв.
Спас. Икона. XV в.



Преображение. Икона. XVI в.
Псковский историко-архитектурный
музей-заповедник.
341

ДОСКИ И ОЛИФА
Иконы писали на досках: в Византии — на тяжѐлых кипарисовых, на Руси — на липовых и сосновых. Дерево было на Руси доступным и дешѐвым материалом. Доску сверху покрывали *левкасом* (от *греч.* «леукос» — «белый») — меловым грунтом. Затем наносили контуры рисунка, по которому писали красками. Краски иконописцы растирали на яичном желтке, поэтому они были очень прочными и яркими. Сверху икону покрывали *олифой* (от *греч.* «олиефа» — «мазь», «масло») — веществом на основе растительного масла, образующим плѐнку. Эта плѐнка защищала живопись от влаги и повреждений. Олифой в старину пользовались вместо лака.
Но ни византийские, ни русские мастера не догадывались об одном очень коварном свойстве олифы: со временем (через восемьдесят — сто лет) она темнеет. В прошлом яркие, жизнерадостные краски иконы тускнеют, закрывая живопись чѐрной завесой. На иконе смутно проступает изображение; такую икону в старину считали «непригодной». На Руси существовало несколько способов избавляться от таких «непригодных» икон: их пускали в половодье по реке ликом вверх или выносили на перекрѐсток и после молебна сжигали. Иногда лоску с потемневшим изображением «записывали» новой живописью, сохраняя таким образом на века древнюю. Реставраторы, расчищая иконы, часто обнаруживают несколько слоѐв более поздней живописи.
его. Иными словами, история иконописи — это история создания и преодоления канонов.
Икона как изображение мира не стремилась к внешнему, формальному реализму. Напротив, она подчѐркивала расстояние и разницу между высшим миром с приобщившимися к нему святыми и земным бытием, в котором существует зритель. Поэтому икона тяготела к условным формам, к преодолению телесности персонажей и объѐмности окружающих их предметов. В иконе особенно бросается в глаза подчѐркнуто небольшая глубина пространства, переданного в «обратной перспективе», т. е. состоящего лишь из ближнего и среднего планов. Дальний план ограничен непроницаемым золотым (или жѐлтым, красным, зелѐным, синим) фоном. Иконописцы называют его *светом.* И это действительно изображение Божественного света, иначе говоря — сферы, по смыслу и символике не столько ограничивающей и замыкающей, сколько безграничной и сверхпредельной. Однако еѐ непроницаемость в сочетании с обратной перспективой не удаляла, а приближала к зрителю изображѐнное на иконе. Пространство иконы не «уходило» от зрителя, увлекая его за собой (как это бывает при созерцании картины), а словно шло ему навстречу вместе с помещѐнными в нѐм святыми.
Икона — произведение искусства очень сложное по своей внешней и внутренней организации, художественному языку и выполняемым задачам. Поэтому нельзя считать икону примитивом, а иконописцев — художниками второго сорта, ремесленниками, способными лишь перерисовывать один у другого и не владевшими познаниями, необходимыми «настоящему» живописцу. Такой взгляд на иконопись был, к сожалению, распространѐн в XIX в., когда мастерам Древней Руси ставили в вину незнание анатомии и приѐмов построения прямой перспективы. Икона — порождение не менее сложной художественной культуры, чем, например, картина эпохи Возрождения. Однако иконописец мыслил совершенно иными категориями и развивал только те художественные навыки и стороны своего таланта, которые отвечали господствующей иконографической традиции. Вполне закономерно, что самая известная из сохранившихся русских икон — «Троица» Андрея Рублѐва — почитается во всѐм мире как одно из величайших творений человеческого художественного гения.
*ИКОНОГРАФИЯ ИЗОБРАЖЕНИЙ БОГОМАТЕРИ
На Руси было известно более трѐхсот иконографических сюжетов изображения Богоматери. Самые известные — «Богоматерь Владимирская», а также «Боголюбовская», «Белозерская», «Всемирная», «Галицкая», «Гора Нерукосечная», «Грузинская», «Донская», «Корсунская», «Казанская», «Муромская» и др. Всѐ многообразие этих сюжетов можно уложить в три основных композиционных типа: «Богоматерь Оранта», «Богоматерь Одигитрия», «Богоматерь Умиление». Строго фронтальное поясное изображение Богоматери с поднятыми вверх до уровня плеч руками, ладони которых обращены к зрителю, называется «Оранной» (на Руси «Знамение»). «Панагия» — изображение Богородицы типа «Оранта», но в полный рост Прообразом всех «Панагий» на Руси слу-

жила «Нерушимая Стена» в Софии Киевской. Если Младенец Христос сидит на коленях Богоматери, не прикасаясь к еѐ щеке, и смотрит строгим взором перед собой, сложив пальцы правой руки в благословляющий жест, — это «Одигитрия». К иконографическому типу «Одигитрия» относятся «Богоматерь Иверская», «Грузинская», «Казанская», «Пименовская», «Смоленская», «Тихвинская» и др. Если на иконе изображена Богоматерь с Младенцем, который прикасается своей щекой к щеке Матери, то это «Умиление». К этому иконографическому типу относятся иконы «Корсунская», «Кикская», «Фѐдоровская» и ряд других. Иконографический канон строго предписывает, на какой руке Богоматерь должна держать Младенца, а следовательно, к какой щеке будет прикасаться Младенец. Христос тоже может быть изображѐн в различных одеждах и позах, строго предписано положение Его рук и ног — всѐ это составляет канон той или иной иконы и определяет еѐ название.
342



Архангел Михаил. Икона. XIV в. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Параскева
Пятница. Икона. Начало XVI в.
Государственный Исторический музей, Москва.

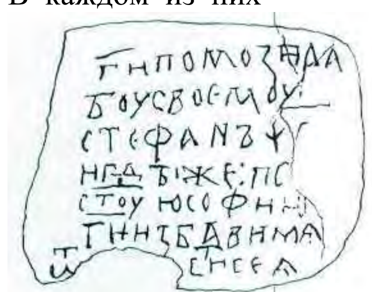
К сожалению, известно не так уж много имѐн древнерусских иконописцев, и дело не только в том, что абсолютное большинство произведений безвозвратно утрачено. Средневековое восточнохристианское искусство в основном безымянно, это присуще мировоззрению и культовому назначению искусства той эпохи. Ведь художник считался не столько творцом, сколько исполнителем произведения. Вот почему гораздо чаще известен заказчик иконописного шедевра, чем его создатель. Сведения о мастерах, по крайней мере до конца XV в., практически единичны. Тем не менее до наших дней дошли не одно и не два имени отечественных художников, уцелевшие на полях и затыльях (оборотах) икон, на стенах храмов, на страницах исторических документов. Например, Киево-Печерский патерик (сборник поучительных церковных повестей) сохранил имя знаменитого русского иконописца XI — начала XII в. печерского монаха Алимпия. На штукатурке Софийского собора в Новгороде были обнаружены автографы его современников — Стефана, Радко, Сежира, Гаги. Таким образом, уже на заре средневековой иконописи открываются имена еѐ первых творцов.

РУССКИЕ ИКОНЫ ДРЕВНЕЙШЕГО ПЕРИОДА (XI—XIII ВЕКА)

Икон эпохи Киевской Руси сохранилось совсем немного. Самая древняя из уцелевших русских икон написана, видимо, при Святополке Изяславиче или Владимире Мономахе (т. е. в конце XI — первой четверти XII в.). Это поясное изображение Святого Георгия из Новгорода. Культ этого воина-великомученика быстро стал популярным в верхах общества, а затем и в низших его слоях. В княжеско-дружинной среде Георгий почитался как Победоносец — покровитель ратников и ратного дела, и на дошедшей до наших дней иконе он именно такой. Во всѐм облике воина сквозят одухотворѐнность и аристократическое изящество. Линейный силуэт его полуфигуры удивительно пластичен и гармонично заполняет плоскость иконной доски. Цветовая гамма не насыщена, в ней преобладают алый и коричневый оттенки. Огромные глаза Святого Георгия под тонкими, плавно изогнутыми бровями задумчиво устремлены на зрителя. Нежность овала прекрасного юношеского лика подчѐркнута мягкостью контура. Но в правой руке Георгия — копьѐ. А левой он держит перед собой, как бы демонстрируя, меч, который в средневековой Руси был символом и эмблемой княжеской власти. Эта прекрасная икона — творение уверенного в себе незаурядного, если не выдающегося, мастера. Она свидетельствует о том, что отечественные иконописцы оказались способными учениками многоопытных византийцев, у которых учились на протяжении столетия.

К концу киевского периода выросли первые поколения художников, обладавших собственным стилем и способностью решать сложные задачи в искусстве. Переплавив, растворив в себе разнообразные творческие влияния - не только византийское и южнославянское, но в какой-то мере и романское (западное), — киевская художественная культура создала такую систему общерусских эстетических ценностей, которая на века наметила пути развития искусства отдельных земель и княжеств.

В XII столетии на Руси усилились княжеские распри и междоусобицы, которые мешали мирному развитию и ставили под угрозу государственную независимость страны. Различные русские земли становились всѐ более самостоятельными по отношению к Киеву. Эти перемены влияли на материальную и духовную *культуру* древнерусских княжеств, которые постепенно обосабливались. В каждом из них



Автограф художника Стефана на стене собора Святой Софии в Новгороде Великом.



Архангел Гавриил (Ангел Златые Власы). Икона. XII в.

формировался свой особый эстетический климат, вырабатывались собственные художественные идеалы, новое понимание и выражение красоты. Именно период раздробленности породил отличные от киевской формы христианской культуры и искусства Новгорода и Пскова, Владимира и Суздаля, Смоленска и Полоцка, Галича и Владимира-Волынского.

Однако только в Новгороде Великом, ставшем в 1136 г. столицей вечевой республики, демократическая торгово-ремесленная среда повлияла на искусство и наполнила его своеобразным жизненным содержанием. В этом смысле типично новгородским можно считать очень большой по размерам образ Святого Георгия в полный рост, происходящий, как и упомянутая ранее поясная икона, из соборного храма Юрьева монастыря. За спокойной неподвижностью фигуры воина чувствуются его уверенность и мощь. Слегка расставленные ноги и согнутые в локтях руки, одна из которых держит перед грудью наперевес громоздкое копьѐ как многозначительный ратный символ, а другая сжимает меч, выражают полную готовность к бою. Такое восприятие персонажа было очень актуально для новгородской действительности, в которой нередко слышались призывные звуки походных труб, возвещавшие о начале тяжѐлой бранной страды.

Народное влияние в новгородском искусстве особенно заметно в иконе «Иоанн Лествичник, Георгий и Власий» (вторая половина XII в.), персонажи которой очень выразительны в своей простоте. По художественному строю это произведение представляет искусство не самого Новгорода, а скорее провинций Новгородской республики. Композиция иконы бесхитростна. Фигуры расположены фронтально, неподвижны и никак между собой не связаны. Главный герой произведения — Иоанн — изображѐн во всю высоту иконного поля, тогда как его спутники не достают ему до пояса. Так прямолинейно отразил художник соотношение главного и второстепенного. Очень наряден ярко-красный фон иконы, организующий еѐ цветовую гамму.

Во второй половине XII — первой трети XIII в. при князьях Андрее Боголюбском, Всеволоде Большое Гнездо и Юрии Всеволодовиче расцветают культура и искусство Владимиро-Суздальской Руси. Сплавляя воедино художественные влияния Киева, Чернигова и других русских центров, владимиро-суздальские живописцы выработали собственный изобразительный язык, удивляющий изяществом формы, специфической суздальской нарядностью.

Как бы предваряя этот расцвет, в середине XII столетия здесь появилась икона Богоматери с Младенцем византийского письма, привезѐнная Андреем Боголюбским из Вышгорода, расположенного под Киевом. В 1161 г. это выдающееся произведение искусства, которое предание приписывало кисти евангелиста Луки, стало главной святыней Успенского собора города Владимира и всей владимирской земли (а позднее, перенесѐнное в Москву, — главной святыней России). Со временем оно получило название «Богоматерь Владимирская», под которым известно современным поколениям. В том месте, где эта икона совершила чудо, впоследствии была построена резиденция князя Андрея — Боголюбово. А безвестный иконописец изобразил явление Богоматери князю Андрею. Икона стала называться «Богоматерью Боголюбовской». На верхнем поле этой иконы был изображѐн *деисус* (от *греч.* «деисис» — «моление святых перед Христом за человеческий род»). Теме деисуса в изобразительном искусстве Владимирской Руси принадлежит особое место. В ней нашла воплощение идея заступничества, способная впитать в себя самые разнообразные жизненные драмы.

Из Ярославля происходит выдающийся по мастерству образ Богоматери Оранты (от *лат.* orans —



Мученица Ульяна. Икона работы новгородских мастеров. XIII в. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

347



Святой Георгий. Икона. XII в.
Собор Юрьева монастыря под Новгородом.



Богоматерь Умиление Белозерская. Икона. Первая половина XIII в.
349

«молящийся»; в раннехристианском искусстве изображение молящейся фигуры с поднятыми руками; в Средние века сложился иконографический тип Богоматери), известный под названием «Великая

Панагия». Это произведение, связанное с киевской традицией, удивляет звонкостью и в то же время изысканностью колорита, обилием золота, рождающим ощущение драгоценности живописной поверхности, скульптурной отточенностью и аристократизмом форм, торжественной священной неподвижностью, погружѐнностью в вечность. Здесь воплощѐн идеал царственной красоты той эпохи, как его понимали высшие слои древнерусского общества. Народ предпочитал искусство более простодушное и ярко декоративное.

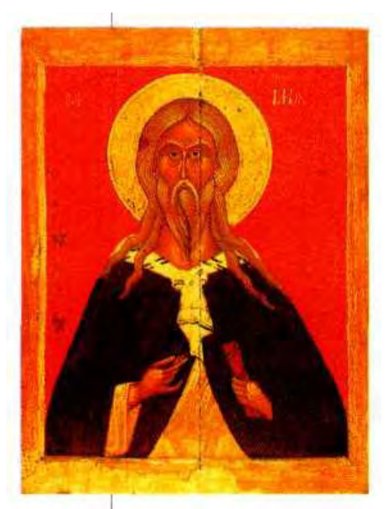
В XIII столетии в историю Руси входит новая трагическая реальность — нашествие монголо-татар. Сначала были разорены северо-восточные, а затем южные и юго-западные русские княжества. Люди гибли, их угоняли в неволю. Затем установилось иноземное иго, которое вызвало кризис в развитии культуры. Вторжение Батыевых орд насильственно оборвало культурный процесс во Владимиро-Суздальском княжестве. Однако молодая полнокровная культура Владимирской Руси не погибла во время нашествия. Она обладала слишком мощными творческими возможностями, слишком большим запасом оригинальных художественных идей, чтобы успеть исчерпать их внутри себя самой. Это относится и к владимирской иконописи. Положение княжества в центре северо-восточных русских земель и высокое политическое значение Владимира как столицы великого княжения спасли владимиро-суздальское искусство от провинциального прозябания и угасания. Настало время, когда Москва и другие среднерусские центры обратились к художественному наследию древнего Владимира как к источнику развития собственного искусства.

ИКОНОПИСЬ ПЕРИОДА «СОБИРАНИЯ РУССКИХ ЗЕМЕЛЬ» (XIV—XV ВЕКА)

XIV век принѐс Руси большие перемены. Борьба с монголо-татарским игом постепенно стала главным вопросом времени, овладевшим умами князей и бояр, проповедников и летописцев, деятелей Церкви, простых людей городов и деревень и, не в последнюю очередь, художников-иконописцев. В 1380 г. произошла историческая Куликовская битва. Национальный подъѐм, идея единства, сплотившие в этом сражении в несокрушимую рать представителей разных слоѐв русского общества — от великого князя до обычного ремесленника, — оставили неизгладимый след в русской культуре, надолго определили главную линию духовного развития, повлияли на мышление иконописцев. В XV столетии неуклонно набирает силу объединительный процесс, приведший при великих князьях Иване III и Василии III к образованию могучего Московского государства. Представления о величии русской державы и еѐ вселенской миссии нашли своѐ выражение в искусстве.

Считается, что Новгород Великий остался в стороне от тех событий, и которых решалась судьба Руси, что общерусский подъѐм задел его лишь косвенно. Вряд ли это так. Куликовская победа получила мощный отклик в столице боярской республики. В 'то же время Новгородская республика вступила в долгое и трудное политическое противостояние с Москвой. Поэтому новгородская культура в XV в. стала ориентироваться на искусство прошлого, идеализировать местную старину, противопоставляя еѐ московским художественным веяниям.

Яркий и эффектный стиль новгородской иконописи сложился в XIII—XIV вв. Его отличают простота и выразительность плоскостной



Илья Пророк. Икона. Конец XIV — начало XV в. Новгородская школа.
350

композиции, чеканность и обобщѐнность силуэтов, чистая, звонкая, высветленная красочная палитра. У этой иконописи свои излюбленные темы и герои, свой лаконичный и точный изобразительный язык, особого рода духовность, в которой теплота чувства и непосредственность переживания сочетаются со своеобразным религиозным практицизмом, трезвым и в то же время

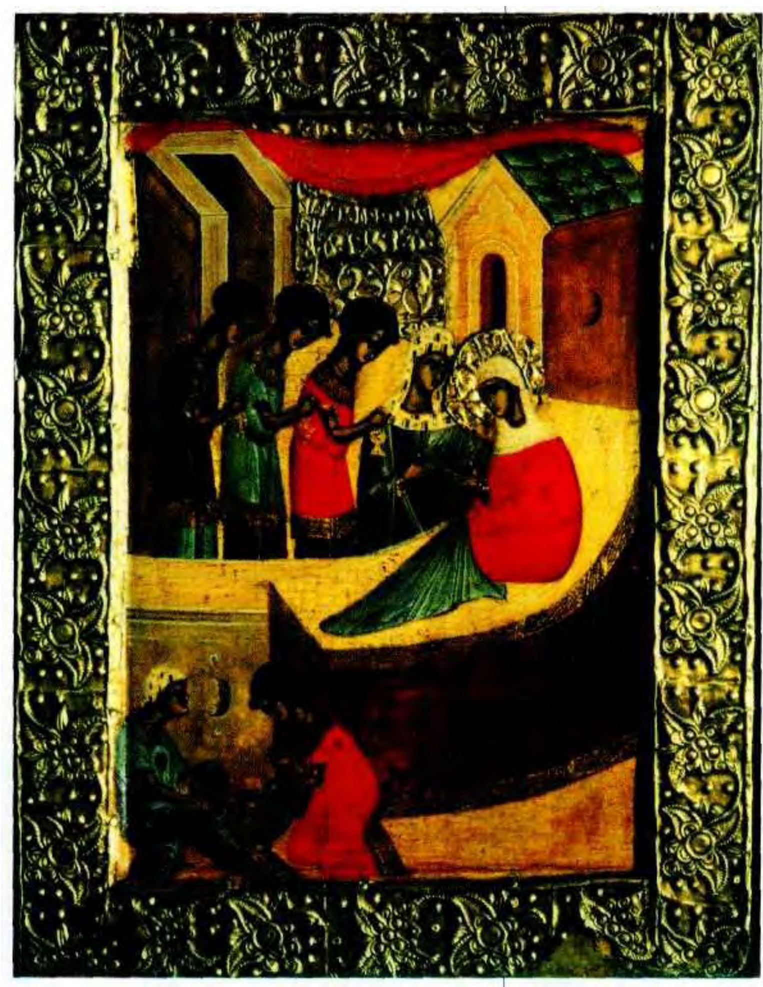
«МОЛЯЩИЕСЯ НОВГОРОДЦЫ»

В 1467 г. неизвестный иконописец по повелению «раба Божья» Антипа Кузьмина написал икону, которую принято называть «Молящиеся новгородцы». Еѐ композиционное поле разделено на два яруса. В верхнем представлен деисусный чин из семи фигур, а в нижнем — «молящийся о грехах своих» боярский род: Григорий, Мария, Яков, Стефан, Евсей, Тимофей и Олфим «со чады». Предположительно, на иконе представлены уже умершие сородичи Антипа, которых художник, естественно, поместил в раю. Однако чинное моление патриархальной русской семьи, возглавляемой почтенными седобородыми мужами, легко представить и на обычной церковной службе в храме перед иконостасом.

несколько наивным взглядом на мир. Всеми этими качествами новгородская иконопись обязана живым сокам народного мироощущения, которые питали творчество местных мастеров.

Своей зрелости новгородская иконопись достигла во второй половине XIV — начале XV в. Если в XIV в. преобладает достигшая совершенства фреска, то в XV столетии ситуация резко меняется. С этого времени особенно популярными становятся иконы. Новгородские иконописцы любили изображать «избранных святых» — по двое-трое, по четверо и больше во весь рост и но пояс. Написанные в фас, в одинаковых позах, различаясь лишь внешними атрибутами, они стоят плечо к плечу, сурово глядя в лицо молящемуся. В подобных иконах ярче всего проявилось своеобразие религиозности новгородцев, еѐ теснейшая связь с жизненными потребностями города, забота заказчиков о хлебе насущном. Ведь изображались прежде всего наиболее «полезные» святые, «скоропомощники» в важных делах: Илья Громовержец — податель дождя; Никола — покровитель путешествующих и страждущих, патрон (заступник) плотников, защитник от пожаров; Георгий, Власий, Флор и Лавр, которые оберегали земледельцев и домашний скот, а также Параскева Пятница и Анастасия — покровительницы торговли.

Довольно оригинальным порождением местного художественного



Рождество Богоматери. Икона. Суздаль. Конец XIV — начало XV в. Государственный Русский музей, Петербург.

351

ПСКОВСКАЯ ИКОНОПИСЬ

В середине XIV в. складывается псковская школа живописи. Для псковских икон характерны драматизм, повышенная эмоциональность персонажей, сочность письма, в котором линия никогда не играла такой большой роли, как в Новгороде Великом, специфически «псковские» лица с несколько «пронзительным» выражением и особой лепкой форм, любовь к декоративной отделке, некоторая утяжелѐнность фигур и, конечно, сугубо псковский колорит, в котором обычно преобладал красно-коричневый цвет и особого оттенка тѐмно-зелѐный в сочетании с коричневым и жѐлтым.

Свежестью художественного восприятия отличается икона «Собор Богоматери» (конец XIV в.), посвящѐнная сравнительно новой для древнерусского искусства теме, насыщенной сложной символикой. Икона пленяет неожиданностью художественного решения — ангелы, славящие Марию и Христа, ритмически объединены с фигурами пастухов.

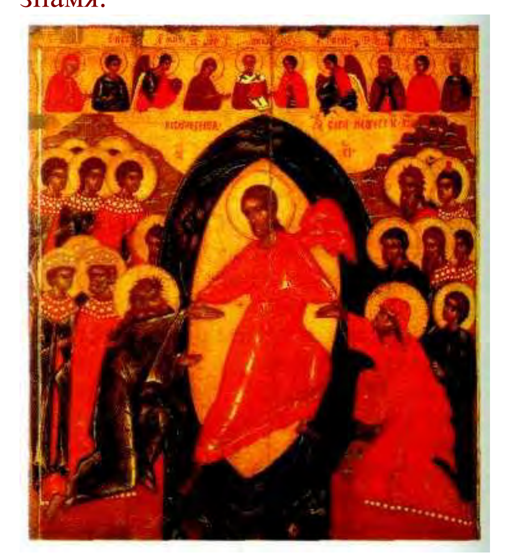
Икона «Сошествие во ад» рубежа XIV—XV вв. захватывает своим драматическим накалом, выраженным прежде всего в плотности и контрастности резко ограниченных цветовых пятен — красных, тѐмно-зелѐных и тѐмно-коричневых. Христос, изображѐнный в энергичном развороте, одет в нехарактерные для русской иконописи ярко-красные одежды, на которых сверкают белые блики. В верхней части иконы изображѐн своеобразный деисус. Богоматерь и архангелы обращены здесь в позах моления не к Христу, а к Николе. Нет и Иоанна Предтечи — обязательного участника

деисусных композиций, его место занял Георгий. И всѐ это потому, что Христос и Иоанн Предтеча являются действующими лицами основного сюжета. Изображения на поле иконы, следовательно, не «надстроены» над основным сюжетом, а входят в общую композицию. По мысли мастера на всѐм изобразительном пространстве иконы разворачивается единое действие, не разделѐнное ни временем, ни пространством. Иконописец считает, что если Христос отсутствует в небесном деисусе, Его место должен занять один из самых популярных святых. А популярнее Николы в Пскове, как и во всей Руси, очевидно, не было. Как бы подтверждая всѐ вышесказанное, персонажи «верха» иконы внимательно наблюдают за происходящим «внизу».

В XV столетии в псковской иконописи живописность уступает место графичности, суховатой «правильности» форм. Однако псковские мастера продолжали создавать высокохудожественные, согретые искренним чувством произведения, такие, как «Богоматерь Любятовская» или «Дмитрий Солунский». В конце XV и XVI вв. искусство Пскова, присоединѐнного к Москве, продолжало сохранять традиции своей старины, одновременно многое заимствуя из изобразительного искусства Москвы.

ЗМЕЕБОРЕЦ

Одним из любимых образов новгородских мастеров остаѐтся образ воина-змееборца Георгия, в котором они видят бесстрашного бойца, защитника Родины. Георгий запечатлевается иконописцами в момент яростной схватки с чудовищем, которого он колет копьѐм или рубит мечом. На иконе, хранящейся ныне в Русском музее, восхищают при этом удаль всадника, богатырский скок его упрямо нагнувшего голову белоснежного коня, чей силуэт великолепно рисуется на ярко-красном фоне. На иконе из собрания Третьяковской галереи Георгий весь изогнулся назад, как бы уже перелетев на коне через дракона и на скаку успевая поразить его копьѐм. Пружинистые изгибы торса воина и шеи коня, круги шита и нимба сменяются вдруг резкой диагональю копья, вонзающегося в пасть дракона. Эту диагональ перерезает взлетевший алый плащ Георгия, реющий как победное знамя.



Сошествие во ад. Икона. XIV в. Псковская школа. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

творчества является разработка темы чуда от иконы «Знамения», изображающей события новгородско-суздальской войны 1169 г. Одной из лучших дошедших до наших дней икон, на которой изображѐн сюжет «Битвы новгородцев с суздальдами», можно считать икону Новгородского музея (середина — вторая половина XV в.). Величествен на иконе образ Господина Великого Новгорода. Крепостная стена-башня, наверху которой сомкнутыми рядами стоят бойцы и укреплена чудо-



Святые Никола и Георгий. Икона. XV в.



Спас Ярое Око. Икона. XIV в. Москва.

творная икона Богоматери, производит впечатление несокрушимой мощи. В дальнейшем первоначальный политический подтекст композиции (борьба Новгорода с Владимиро-Суздальским княжеством, а затем с Москвой) был забыт и на первый план выступили иные, чисто религиозные мотивы.

Изобразительное искусство Твери известно только по произведениям иконописи и миниатюрам в рукописях. Икон тверского происхождения дошло до нашего времени не так уж мало. Но сложность их изучения состоит в том, что все они оказались отторгнутыми от тех художественных ансамблей, в состав которых когда-то входили, рассредоточены по разным уголкам русской земли, а принадлежность многих из них к тверской школе остаѐтся до конца не доказанной.

Вероятно, наиболее древними уцелевшими тверскими иконами являются «Борис и Глеб» из Савво-Вишерского монастыря (первая треть XIV в.) и «Спас» (первая половина того же столетия). Изображение Бориса и Глеба восходит к традициям домонгольского владимиро-суздальского искусства. Однако некоторые детали — техника окончательной отделки ликов, а также стремление иконописца показать психологическую индивидуальность персонажей — несут в себе новизну. Разновременные приѐмы ощущаются и в изображении Спаса, полуфигура которого развѐрнута в пространстве, а пластика лика отличается заметной жѐсткостью.

Первые сведения о московских художниках появляются в 40-х гг. XV в. Уже в середине XIV в., очевидно, существовала великокняжеская иконописная мастерская, под которой, впрочем, следует понимать не определѐнное художественное направление, а группу мастеров, так или иначе зависимых от великого князя и постоянно работающих на

него. Несколько художников были связаны с митрополитом Московским. Имели своих иконописцев и некоторые монастыри. Наконец, значительная их часть принадлежала к кругу посадских ремесленников. В московском искусстве середины и второй половины

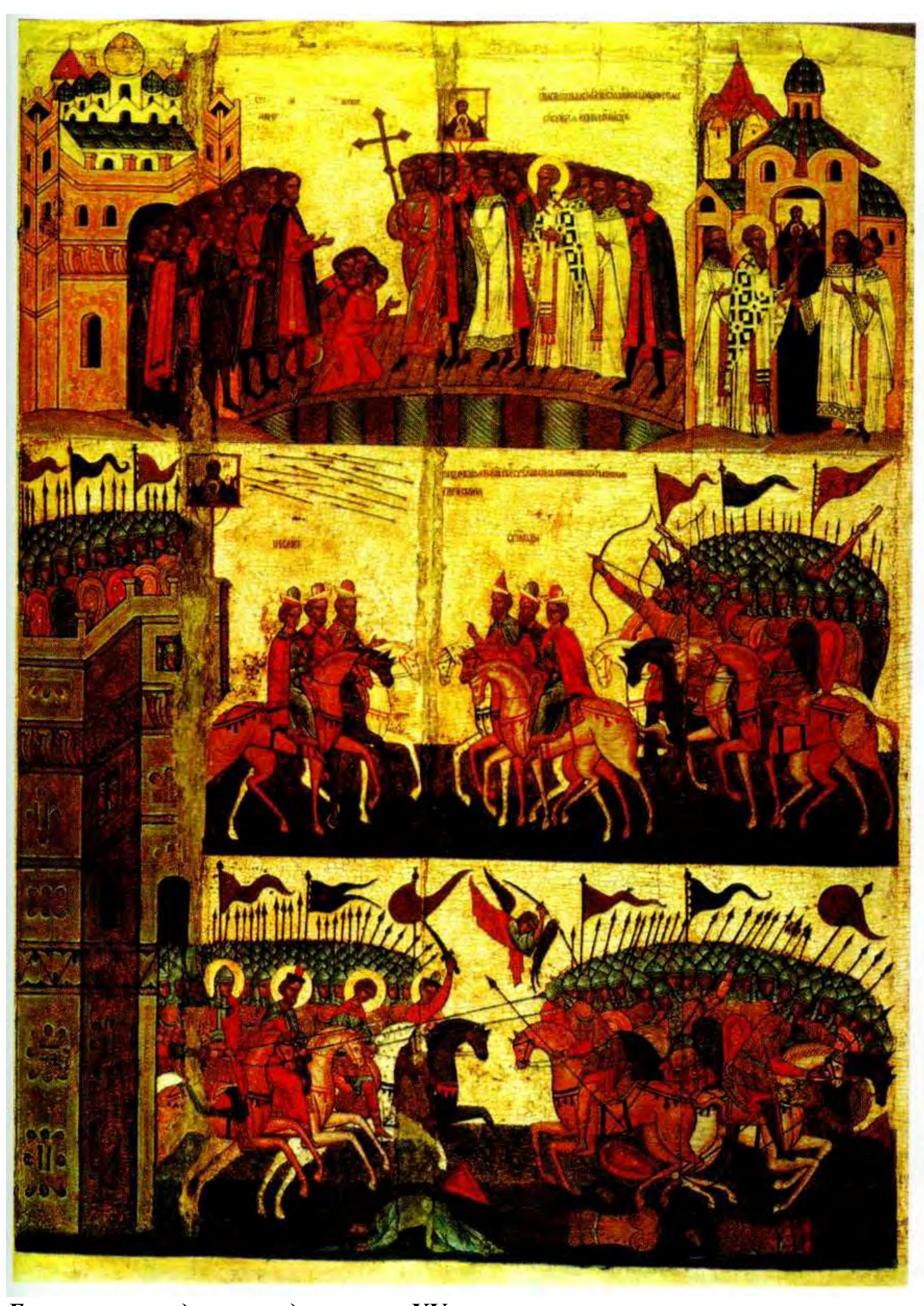
XIV столетия противоборствовали два художественных направления: местное — самобытное и оригинальное, но архаичное по своему изобразительному языку, и грекофильское — знакомившее русских мастеров с высокими достижениями византийского искусства эпохи «Палеологовского ренессанса» (см. раздел «Искусство Византийского мира»). Проводниками последнего были, в частности, «греки, митрополичи письцы Фегностовы (Феогност — митрополит Московский. — *Прим. ред.)»,* расписавшие в 1344 г. фресками Успенский собор Московского Кремля.

Что касается великокняжеских мастеров, то они по традиции работали в местной манере. Еѐ особенности отразились в иконе «Борис и Глеб с житием», происходящей из Коломны. Композиция средника произведения отмечена своеобразной угловатой грацией. Позы князей почти одинаковы. В их лицах есть едва уловимая нотка скорби: словно лѐгкая тень легла на прекрасные и мужественные черты. Но одновременно в них много мягкости, открытости, спокойной стойкости и доброжелательности. Мастеру коломенской иконы свойственно плоскостное, линейное письмо.

Чѐтко ограниченный силуэт персонажей, залитый чистым, без примесей, цветом, — вот главное средство художественного выражения.

Отечественные традиции способствовали закреплению и развитию многих важных и неотъемлемых достоинств русского искусства, русского эстетического идеала. Без этого творчества был бы невозможен тот высочайший взлѐт московской живописи конца XIV — начала

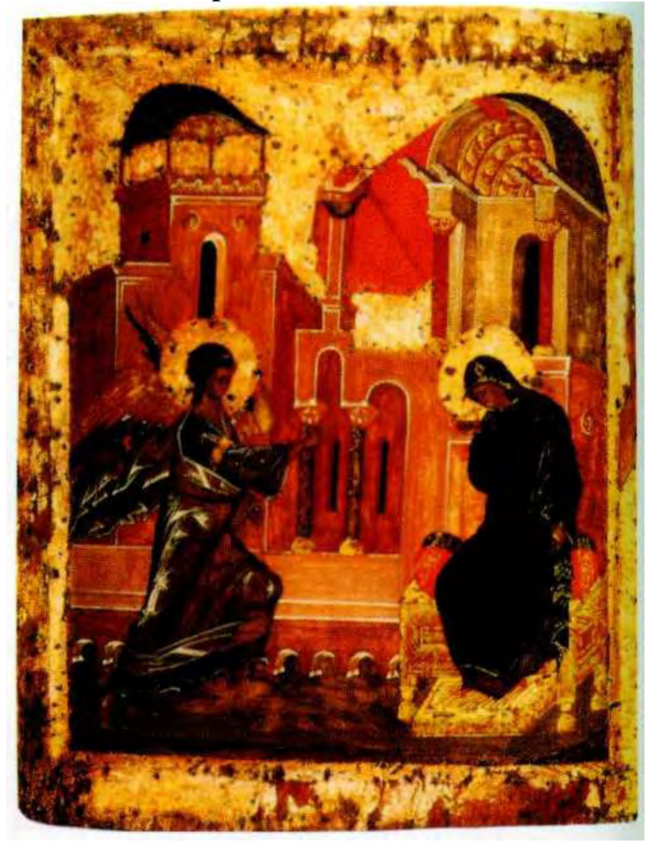
XV в., который, как принято считать,



Битва новгородцев с суздальцами. XV в.
Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.



Архангел Михаил в житии. Фрагмент иконы. Конец XIV начало XV в. Архангельский собор Московского Кремля.



Благовещение. Икона. Конец XIV в. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

вынес на своѐм гребне Андрея Рублѐва. Но несомненно также и то, что этот взлѐт стал возможен только благодаря русским мастерам, которые изучали новейшие достижения византийских, а также южнославянских мастеров эпохи «Палеологовского ренессанса». До этого московские иконописцы «разговаривали» на художественном языке, который был всѐ же слишком элементарен. Вот почему такое важное значение имело появление в Москве греческих «письцов». И их первым русским ученикам было суждено сказать новое слово в московской живописи.
Наиболее известным памятником, в котором нашли воплощение новые веяния, является икона Успенского собора с оплечным изображением Христа, получившая название «Спас Ярое Око». Общий иконографический тип, абрис головы, объѐмная трактовка лика, сдержанный сумрачный колорит с ярким ударом красного на губах восходят к широко распространѐнным в то время византийским образцам, хотя некоторые детали (например, слишком тщательная прорисовка морщин на лбу, придающая образу Спаса налѐт патриархальной суровости) выдают руку местного мастера. Прекрасным произведением московского искусства, обогащѐнного византийским художественным опытом, считается также икона «Борис и Глеб на конях». В ней много общего с коломенской иконой: огромное внимание к силуэтам, ставшим здесь изысканно щеголеватыми, тяготение к плоскостной композиции, к яркому, праздничному колориту. И всѐ-таки многое изменилось. Фигуры стали значительно объѐмнее, движения и жесты — мягче и естественнее, тщательно проработанные одежды передают пластику форм.

ФЕОФАН ГРЕК
(около 1340 — около 1410)

Когда в 90-х гг. XIV в. в Москве появился знаменитый византийский художник Феофан Гречин (в искусствоведении его обычно называют Греком), здесь уже сложились новые животворные традиции, что позволило ведущим столичным мастерам избежать подражания заморскому изографу. Местные живописцы благодаря Феофану получили возможность познакомиться с византийским искусством в исполнении не рядового мастера-ремесленника, а гения, для которого, казалось, не было ничего невозможного. Впрочем, нельзя забывать, что Феофан Грек к этому времени уже около двух десятилетий (если не больше) прожил на Руси, ставшей для него второй родиной. Он прибыл в Новгород Великий или с греческой депутацией, или с русским купеческим караваном ещѐ в давние времена московско-тверских распрей. А позднее пересѐк Русь с запада на восток и трудился в Нижнем Новгороде, а может быть, и в каких-то других городах. За это время он должен был, вероятно, впитать в своѐ творчество образы и идеи новой художественной культуры, которую имел возможность изучить во всей еѐ разнокрасочности. Однако это только облегчало контакты и делало их особенно плодотворными.
Феофан воспитал в Москве группу талантливых учеников, фактически стал главной фигурой в художественной жизни русской столицы конца XIV — начала XV в. К сожалению, иконы, достоверно созданные самим Феофаном или его учениками, неизвестны, хотя ему приписывалось (и приписывается до сих пор) немало первоклассных произведений. Например, монументальный образ Петра и Павла, «Преображение» из Спасского собора в Переславле-Залесском, «Богоматерь Донская» с «Успением» на обороте из Успенского собора в Коломне.
Иконостас Благовещенского собора Московского Кремля (точнее, деисусный чин) до последнего времени считался самым достоверным произведением Феофана Грека в Москве. Однако сейчас эта точка зрения оспаривается. Сомнительно, что изначально иконостас принадлежал Благовещенскому собору, расписанному в 1405 г. Феофаном, Прохором с Городца и Андреем Рублѐвым, а стилистически иконы заметно отличаются от фресок византийца в Новгороде. Иконостас, очевидно, привезли из какого-то



Феофан Грек.
Богоматерь Донская. Икона. XIV в. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
357

РУССКИЙ ВЫСОКИЙ ИКОНОСТАС

Алтарная часть русских храмов до XIV в., по-видимому, отделялась от помещения для молящихся низкой деревянной или каменной преградой, украшенной помимо стоявших внизу образов Христа и Богоматери и различных местных святынь одним-двумя рядами икон: поясным, обычно семифигурным деисусным чином и изображениями двенадцати главных христианских праздников. Алтарь с его настенной живописью оставался при этом открытым взору молящегося. Новый иконостас, в становлении которого большую роль сыграли Феофан Грек, Андрей Рублѐв и их помощники, представлял собой высокую непроницаемую стену, отделявшую восточную часть церкви от центральной. Сами иконы претерпели при этом значительные изменения. Во-первых, они существенно увеличились в размерах, и повлияла на это новая иконография деисусного чина, вызвавшая коренную ломку его пропорций. Высота деисусных икон в иконостасе Благовещенского собора превысила два метра. Во-вторых, постепенно стало увеличиваться число рядов. К деисусному и праздничному рядам прибавился пророческий чин — ряд икон с изображениями библейских

пророков. Наконец, увеличилось и количество икон, формировавших каждый ряд. Так на протяжении второй половины XIV — начала XV в. сложился высокий иконостас с его особой иконографией и композицией, с его многообразной и сложной символикой, актуальным мировоззренческим содержанием. Это было явление в целом национально русское, рождѐнное потребностями развития русской культуры. «Стоячий деисус» благовещенского типа уже вмещал в себя тот оригинальный идейный и духовный контекст, который отличал древнерусские чины от византийских и южнославянских. В последних Христу помимо Богоматери, Иоанна Предтечи и архангелов предстояли апостолы. В Благовещенском иконостасе за апостолами Петром и Павлом выросли фигуры Отцев Церкви — Василия Великого, Иоанна Златоуста, а также мучеников Георгия и Дмитрия, написанные русскими мастерами. В иконостасе начала звучать идея всеобщего предстояния Вседержителю, идея Вселенской Церкви, включавшей в число своих членов и молившихся в храме людей.

Самым важным нововведением в общий замысел деисуса благовещенского типа (т. е. в рост) явилось изменение иконографии его центрального персонажа. На смену Христу, облачѐнному в вишнѐвый хитон с золотым клавом и синий или зеленоватый гиматий, пришѐл образ, который в литературе принято называть «Спасом в силах». Это изображение Христа как Вседержителя и Судьи на будущем всеобщем суде и Царя Небесного Иерусалима. Благодаря особенностям художественного решения образ «Спаса в силах» сразу приковывал к себе внимание зрителя. Во всю длину и ширину иконного поля художник писал наложенные друг на друга ромб и четырѐхугольник интенсивного красного цвета (символы «славы» Спаса, «славы» Троицы), пересечѐнные тѐмным сине-зелѐным овалом с «небесными силами». На этом ярком фоне в «силе» и «славе» восседал Христос в блистающих золотым *ассистом* (золотая или охристая штриховка одежд, символизирующая свечение) одеждах на троне, который едва просматривался через красно-синюю или красно-зелѐную завесу.

другого города при Иване Грозном. Возможно, памятник происходит из Михайло-Архангельского собора в Старице. Однако это тоже лишь одна из гипотез, нуждающаяся в проверке.

Деисус Благовещенского собора независимо от того, кто руководил его созданием, — важное явление в истории древнерусского искусства. Это первый дошедший до нашего времени деисус, в котором фигуры святых изображены не по пояс, а во весь рост. С него начинается реальная история так называемого *русского высокого иконостаса.*

Деисусный чин иконостаса Благовещенского собора представляет собой блестящий образец живописного искусства. Особенно замечательна красочная гамма, которая достигается сочетанием глубоких, насыщенных, богатых оттенками цветов. Изощрѐнный и неистощимо изобретательный колорист, ведущий мастер деисуса дерзает даже на тональные сопоставления внутри одного цвета, окрашивая, например, тѐмно-синим одежды Богоматери и более открытым высветленным тоном — Еѐ чепец. Густые плотные краски художника изысканно сдержанны, чуть глуховаты даже в светлой *части* спектра. Потому так эффектны, например, неожиданные яркие удары красного на обрезе книги и сапожках Богоматери. Необыкновенно выразительна сама манера письма — широкая, свободная и безошибочно точная.

Первые семь икон праздничного ряда, а также икона Георгия в деисусе традиционно связывались с именем величайшего художника Древней Руси Андрея Рублѐва. Однако неясная история этого иконного комплекса позволяет современным исследователям оспаривать участие Рублѐва в его создании. По-видимому, категорически настаивать на любом решении вопроса пока невозможно. Тем не менее ясно одно: если бы даже Андрей Рублѐв не касался своей кистью благовещенских икон, последние так или иначе характеризуют ту реальную, художест-



Феофан Грек.
Богоматерь из деисусного чина.
Икона. Начало XV в.

венную и духовную среду, в которой происходили творческое созревание и развитие гениального русского мастера, и восходят к его композиционным образцам.

АНДРЕЙ РУБЛЁВ

(около 1360 — около 1430)

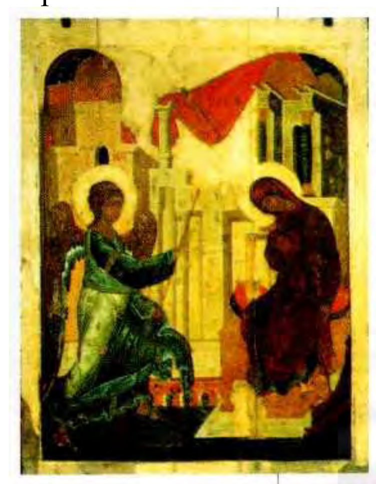
О жизни Андрея Рублѐва известно очень немного. Предполагают, что он родился около 1360 г. Однако первое известие о нѐм относится только к 1405 г. Летописная запись, рассказывающая об участии Андрея Рублѐва в росписи Благовещенского собора, называет художника «чернецом» (следовательно, Андрей — это его монашеское имя), но принял ли он постриг юношей или зрелым мужем, неизвестно. Рублѐв стал иноком, а затем соборным старцем Спасо-Андроникова монастыря.

Все сохранившиеся известия о Рублѐве связывают его имя с Москвой или с выполнением московских заказов, что находит подтверждение в местонахождении уцелевших произведений мастера и его ближайших учеников. Поэтому

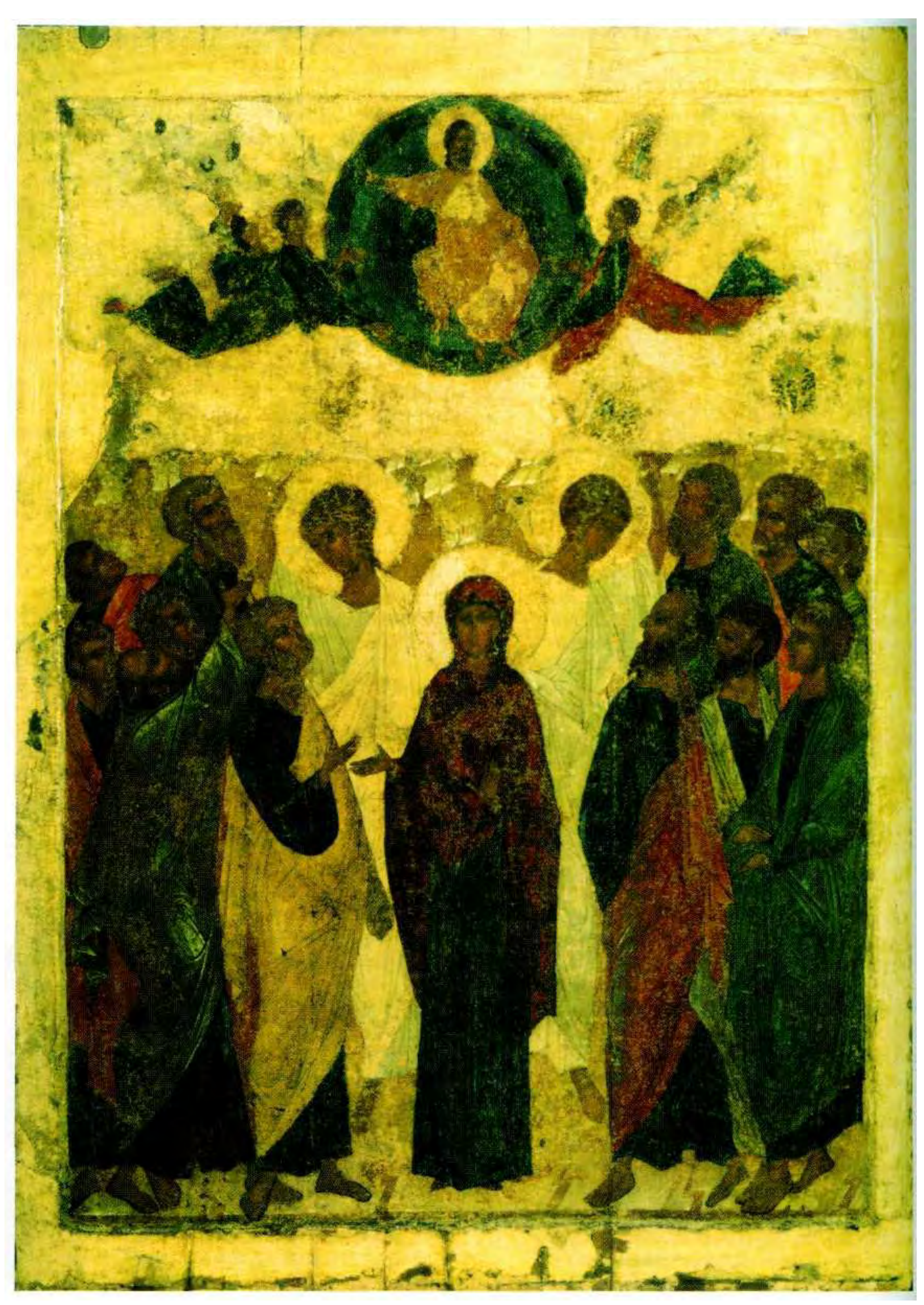
в науке давно уже сложилось мнение о великом живописце как об исконно московском художнике. Но если признать, что Рублѐв принимал участие в создании Благовещенского иконостаса (а иконостас этот не московского происхождения), то данное убеждение будет поставлено под сомнение. Если же прибавить, что немногочисленные дошедшие до нас памятники дорублѐвской московской живописи не обнаруживают родства с произведениями художника, то эти сомнения ещѐ более усилятся и в конце концов заставят предположить, что жизнь Рублѐва складывалась как-то иначе. Мастер он, по-видимому, не московский и в столице великого княжения появился где-то между 1399 и 1405 it. Уточнить место его рождения и начало творческой биографии пока не представляется возможным. Он мог приехать со старцем Прохором из поволжского Городца, мог быть тверичем, ростовцем, вологжанином или уроженцем какой-либо окраины московской земли. В Москву Рублѐв прибыл скорее всего уже зрелым и признанным мастером, искусство которого впитало в себя традиции разнообразных художественных школ (и прежде всего среднерусских). Если всѐ это так, то единственная сохранившаяся работа домосковского периода, принадлежащая кисти гениального иконописца, - левая часть икон праздничного ряда современного Благовещенского иконостаса.

В них Рублѐв уже заявляет о себе как необычайно яркая и одарѐнная творческая личность. Эти иконы выделяются звучностью и чистотой колорита, который можно назвать поэтическим. Словно

цветовые волны пробегают по праздничному ряду, когда взгляд охватывает его целиком. В «Благовещении» преобладают зелѐные и коричневые тона, в «Рождестве Христовом» и «Сретении» — коричневые и красные. Самые красивые иконы ряда — «Крещение» и «Преображение» — окрашены как бы зеленоватой дымкой. В «Воскрешении Лазаря» вновь, но более ярко и



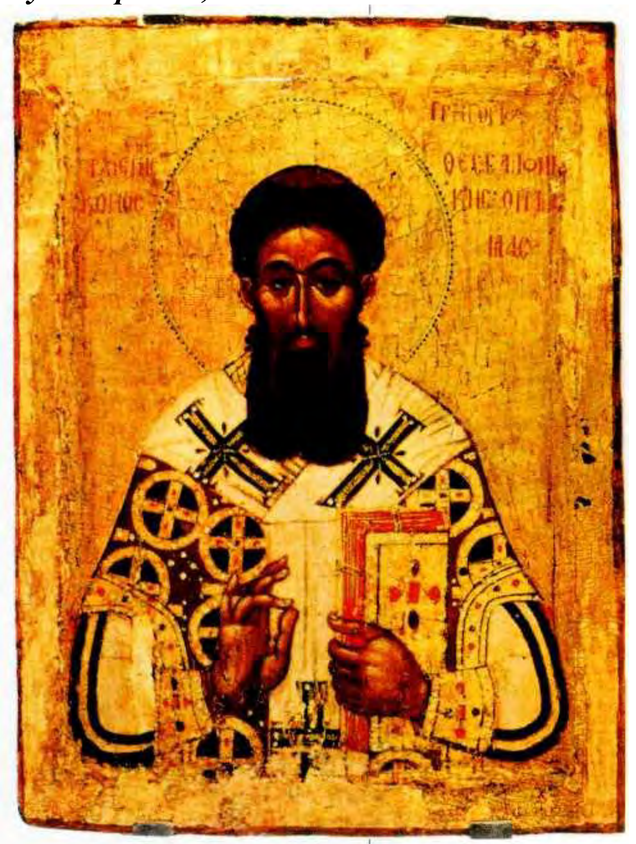
Андрей Рублѐв.
Благовещение. XV в. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Андрей Рублёв.
Вознесение. Икона. XV в.



Андрей Рублѐв.
Преображение. Икона. Начало XV в.
Музеи Кремля, Москва.



Григорий Палама. Икона. 70—80-е гг. XIV в. Музей изобразительных искусств, Москва.

напряжѐнно вспыхивает красный цвет, радостный и тревожный одновременно. Во «Входе в Иерусалим» цветовая гамма становится более просветлѐнной и успокоенной. Выдающимся произведением искусства, несомненно, является «Преображение». Мастер истолковывает здесь тему Фаворского света в духе учения исихастов (от *греч.* «исихия» — «внутреннее спокойствие», «безмолвие»; последователи мистического течения в Византии), но предлагает еѐ очень индивидуальное художественное воплощение.

Рублѐв не изображает ослепительные световые полосы и длинные лучи, но вся икона светится как бы изнутри мягким серебристым свечением. Контуры одежд и голов пророков, смыкаясь с верхним сегментом круглой «славы» Христа, образуют дугу, обращѐнную концами вниз. Возникает образ круга. Одновременно верхняя группа фигур

оказывается связанной с нижней, «распластавшейся» у кромки композиции, словно невидимым силовым полем. Христос и пророки как будто парят в самом верху иконы. У Рублѐва экспрессия жестов персонажей настолько сдержанна, что превращается в характеристику их внутреннего состояния. Апостолы на иконе не испуганы божественным сиянием, ибо уже созерцают фаворский свет мысленными очами.

Вскоре после 1410 г. Андрей Рублѐв и его верный товарищ Даниил в содружестве с неизвестными нам иконописцами создают небывало монументальный иконостас в Успенском соборе во Владимире. Он состоял из трѐх рядов, общая высота которых достигала почти шести метров. Ничего подобного Московская Русь не знала не только до этого, но и многие годы спустя. Владимирский иконостас надолго стал образцом для подражания.

*Фаворский свет — свет, который исходил от Христа, когда он явился своим ученикам преображѐнным в сиянии божественного могущества «славы» на горе Фавор.



Андрей Рублѐв.
Апостол Павел. Икона. XV в.
362

Существует предположение, что в деисусный чин этого памятника художники ввели изображения русских святителей митрополита Петра и Леонтия Ростовского. «Сопредстояние» новых московских и старых владимирских святых в этом случае выразило бы в живописи ту идею наследования

Москвой прав и традиций «старого Владимира», которая стала центральной идеей того времени и была отражением в сознании современников процесса объединения русских земель. Подлинным шедевром во Владимирском иконостасе считается икона «Апостол Павел» из деисусного чина. Вдохновенный глашатай истины, закутанный в необычный зелѐный гиматий, изображѐн в лѐгком движении, сжимающим в руках Евангелие и с выражением глубокого раздумья на лице. Вытянутые, удлинѐнные пропорции сообщают громадной трѐхметровой фигуре преувеличенную стройность и как бы невесомость. Такую икону можно приписать только самому Рублѐву. Ещѐ больше оснований для подобного вывода даѐт местный образ «Богоматери Владимирской», очарование которого в безошибочно найденном соотношении фигуры Богоматери и иконного поля, цельности силуэта, красоте воплощѐнного художником нежного материнского чувства.

Однако всѐ же самые выдающиеся произведения мастера связаны с другим городом. В 1918 г. в дровяном сарае близ Успенского собора в Звенигороде были обнаружены три иконы — «Спас», «Архангел Михаил» и «Апостол Павел», известные с тех пор под названием Звенигородского чина. Они входили когда-то в состав девятифигурного деисусного чина, написанного Андреем Рублѐвым в начале XV в. для дворцовой звенигородской церкви князя Юрия Дмитриевича. Звенигородский чин принадлежал к самому распространѐнному даже в XV столетии типу деисусных композиций — полуфигурному (поясному).

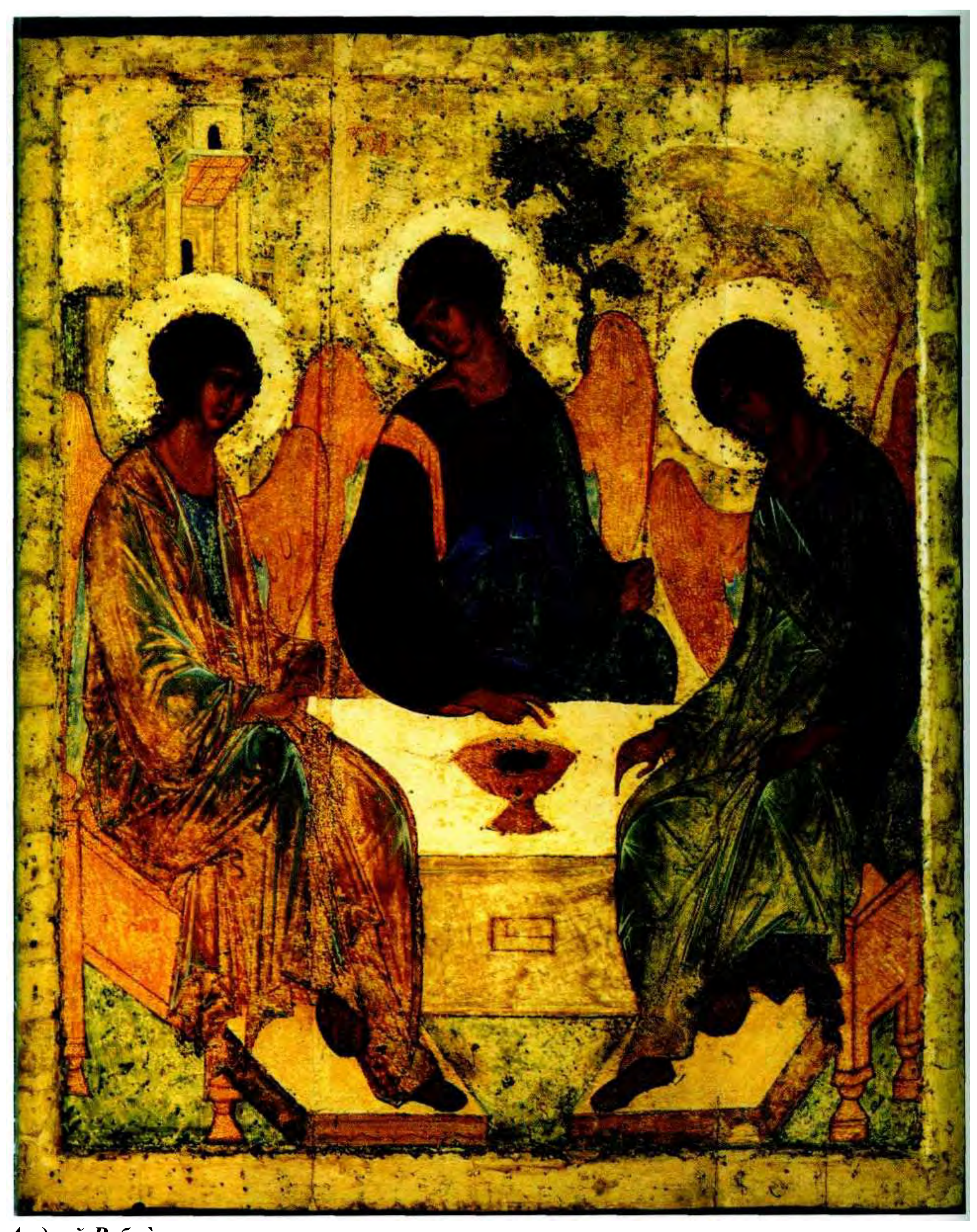
Его иконография продиктована уже новым временем.

Спаситель на звенигородской иконе Рублѐва являлся не в пугающе ослепительном сиянии славы, а в облике «совершенного человека», в скромных одеждах евангельского Иисуса — Учителя и Проповедника. Несмотря на крайнюю фрагментарность сохранившейся живописи (лик и небольшая часть торса), это произведение очаровывает необыкновенной внутренней красотой образа, рождѐнного чистой душой художника. Фигура Спаса дана в плавном, почти незаметном движении. Его торс несколько развѐрнут вправо. Виден лѐгкий изгиб шеи, лицо Христа изображено почти фронтально. Тяжѐлая шапка волос справа вторит развороту корпуса, что делает поворот головы едва ощутимым. А чтобы чудесные, внимательные и чуть грустные глаза Спасителя взглянули прямо на зрителя, иконописец слегка сдвигает вправо зрачки. Во всѐм здесь присутствует какой-то минимум движения, нечто неуловимое, что отличает создание Рублѐва от многочисленных «Спасов», населявших древнерусские церкви и жилища. Звенигородский «Спас», с его мягкими, непреувеличенными чертами, воплощает типично русские представления о внешней и внутренней красоте человека. Этот образ — одно из высших достижений художественного гения Андрея Рублѐва.

«Троица» — самая совершенная среди сохранившихся икон Андрея Рублѐва и самое прекрасное творение древнерусской живописи — была написана мастером, по предположениям специалистов, в первой четверти XV столетия. С давних времѐн укоренилось мнение, что Рублѐв создавал еѐ для иконостаса каменного соборного храма Троице-Сергиева монастыря. Однако дошедшие до наших дней документы свидетельствуют, что икону подарил монастырю Иван Грозный в XVI в. А в царские руки «Троица» попала, очевидно, после московского пожара 1547 г. Первоначально «Троица» входила в



Андрей Рублѐв.
Архангел Михаил. Икона. XV в. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Андрей Рублёв.
Троица. Икона. XV в.

состав иконостаса Успенского собора на Городке в Звенигороде, т. е. в один иконный ансамбль со Звенигородским чином; в этом убеждают её размеры.
В древнерусском искусстве существовал канон пропорций, позволявший гармонично «вписывать» произведения живописи в интерьер храма. Канон этот пока мало изучен, он был достаточно гибок и подвижен, постоянно нарушался появлением в церкви икон, перенесённых из других мест. Но он существовал. Например, высота иконы местного ряда (нижнего в иконостасе) должна была быть меньше длины храма в десять раз. Высота местной иконы могла быть также отложена во внутреннем пространстве церкви между западными дверями и полукружием центральной апсиды десять раз. Именно таково было отношение высоты «Троицы» к длине звенигородского храма. Такие же размеры имели более поздние местные иконы, создававшиеся для Успенского собора на Городке.
Развитие троичного культа на Руси было связано с личностью и деятельностью Сергия Радонежского, который создал Троицкий монастырь, «дабы взиранием на пресвятую Троицу побеждался страх ненавистной розни мира сего». Таким образом, тема Троицы понималась многими русскими людьми того времени, знаменосцем которых был Сергий, и как тема глубоко гражданская, тема национального единства. Вероятно, Рублёв писал свою икону «в похвалу» Сергию — человеку, верным последователем которого он являлся (князь Юрий Дмитриевич, владелец звенигородского храма, был крёстным сыном и почитателем настоятеля Троицкого монастыря).
По книге «Бытия», сюжетом ветхозаветной Троицы является приём и угощение старцем Авраамом и его женой Саррой трёх таинственных странников, в образе которых у дубравы Мамре явился библейскому патриарху триединый Бог. Путники (которых стали изображать в виде ангелов) предсказали Аврааму
рождение сына Исаака. Обычно художники, иллюстрируя этот эпизод Священной истории, сосредоточивали внимание на подробностях события, изображали Авраама и Сарру, подносивших угощение, а также слугу, «заклающего тельца».
Рублёв, взяв за основу византийскую иконографическую схему композиции, подверг её переосмыслению и создал нечто абсолютно новое и оригинальное. Сцена, освобождённая от подробностей, утрачивала жанровую окрашенность. Сосредоточив действие вокруг трёх ангелов, беседующих перед трапезой (*греч.* «стол», «кушанье»; здесь — стол для приёма пищи), в центре которой высится чаша с головой тельца — символ крестной жертвы Христа, Рублёв «прочитывает» сюжет по-своему. Нет рассказа — следовательно, нет бега времени, вечность не «мерцает» через завесу «сегодняшнего», а как бы непосредственно предстаёт перед человеком. Ибо странники не общаются с Авраамом, а как бы пребывают в молчаливой беседе. Перед ними не пиршественный стол, а священная трапеза, не фрукты и хлебцы, а чаша причастия. Это увиденные мысленным взором художника любовь и согласие трёх, составляющих единое. Едва ли не единственному среди живописцев Средневековья Рублёву удалось решить почти неразрешимую творческую задачу — показать Троицу как триединство. Как правило, этот богословский тезис ставил в тупик восточных и западных живописцев, которые то сосредоточивали своё внимание на Боге-Сыне — Христе, то изображали всех трёх ангелов совершенно одинаково. Рублёв достиг успеха, пойдя не по пути прямого иллюстрирования догмата, а по пути его художественного истолкования и переживания.
Три ангела Рублёва едины не потому, что тождественны, а прежде всего потому, что связаны единым ритмом, движением в круге, или круговым движением. Это первое, что сразу и властно захватывает при созерцании рублёвской

ТРОИЦКИЙ ИКОНОСТАС

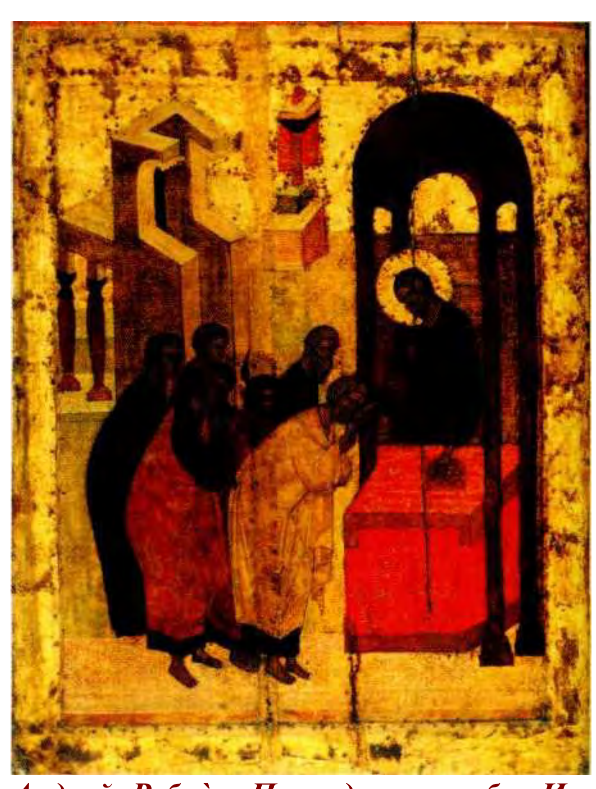
Жизнь самого известного русского иконописца Андрея Рублёва была исполнена подвижнического труда. Слава о Рублёве разнеслась по русским землям ещё при его жизни, но летописи и жития довольно скупо упоминают его имя. Иконописцы из артели Рублёва и Даниила создали в каменном соборе Троице-Сергиева монастыря дошедший до нашего времени прекрасный трёхъярусный

иконостас, в котором великому мастеру принадлежат скорее всего общий замысел и иконографические образцы композиций. В Троицком иконостасе сказали своѐ слово ученики и продолжатели Рублѐва, которым предстояло воплощать, нести дальше идейные и художественные заветы своего наставника, развивать отдельные мотивы и стороны его творчества.

Одна из лучших икон деисусного чина иконостаса — «Дмитрий Солунский». Она покоряет совершенством своего рисунка и лирическим толкованием образа, которое было свойственно только Рублѐву. Красота и выразительность лика юного великомученика заставляют вспомнить лучшие создания великого мастера и позволяют предположить, что он мог быть *знаменщиком* этой иконы, т. е. художником, создававшим рисунок будущей композиции, когда над ней работали несколько человек; роль знаменщика была главной и самой ответственной.

Особенно поражает количеством совершенных творений праздничный ряд. В «Сретении» неизглади-мое впечатление оставляет образ Богоматери — образ песенный, поэтический. Тѐмный силуэт Марии, с покорно опушенной головой и протянутыми вперѐд руками, отчѐтливо выделяется на светозарном зеленовато-розовом фоне. Он настолько пластичен, строен и целен, а очерчивающая его линия обладает такой энергией и обобщѐнностью, что, несмотря на небольшие размеры иконы, фигура Богоматери кажется монументальной и преисполненной внутренней силы. Это нерушимая стена, неугасимая свеча, заступница всех скорбящих, отдающая Своего Сына на искупление грехов человеческих. Старец Симеон, принимающий из рук Марии Младенца Христа, кажется олицетворением всех праведников, ожидавших явления в мир Спасителя. Его лицо лучится добротой и открытой, почти детской радостью.

В названных произведениях Рублѐв и его ученики перерабатывали и доводили до наибольшей выра-зительности уже сложившиеся иконографические сюжеты. Однако самая выдающаяся икона всего Троицкого иконостаса — «Явление ангела жѐнам-мироносицам» — не имеет сколько-нибудь близких аналогий. Поэтому можно предполагать, что своим появлением данная композиция целиком обязана творчеству знаменитого русского мастера. Более всего очаровывают в ней фигуры самих жѐн-мироносиц, которые приходят к пещере, где стоит гроб Христа, чтобы умастить Его тело. Они обнаруживают, что гроб пуст, а на камне сидит ангел — вестник воскресения. Художник построил эту группу в виде диковинного красно-жѐлто-зелѐного соцветия, гибкого и пластичного, создав новый неформальный символ Троицы. Этот символ способствует более глубокому восприятию таинства воскресения, олицетворяемого в композиции фигурой ангела. Вокруг последней, при всей еѐ хрупкости и невесомости, оттеняемой белизной одежд, струятся мощные энергетические токи, особенно ощутимые в трепетании взметнувшихся ввысь огромных крыльев. Эти токи пронизывают и преобразуют иконное пространство, подчиняют его ритмам небесного мира, настраивают зрителя на его «волну», сгибают (как и в «Троице») вершины скал, подчиняя материальное невещественному, обтекают и словно колеблют силуэты святых жѐн, делая их созерцательницами таинства.



Андрей Рублѐв. Преподание хлеба. Икона из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. XV в.

366

«Троицы». Внутренний взор зрителя невольно фиксирует на иконе Рублѐва круг, хотя на самом деле его нет. Он образуется позами, движениями ангелов, соотнесѐнностью их фигур.

Мотив кругового движения — средство художественного выражения единства ангелов, а индивидуальность каждой фигуры мастер подчѐркивает позой, жестом, положением в иконном пространстве, наконец — цветом. Левый ангел по правилам иконографии облачѐн в синий хитон (широкую, ниспадающую складками рубаху) и лилово-розовый гиматий (верхнюю одежду из куска ткани, которая перекидывалась через плечо); правый — в синий хитон и светло-зелѐный гиматий; средний — в вишнѐвый хитон с золотой продольной полосой (клавом) и синий гиматий. Вишнѐвый и синий — это традиционные цвета одежд Христа, образ которого запѐчатлѐн таким в центре поясного чина и потому привычно ассоциируется с центральным персонажем «Троицы». На иконе Рублѐва тема среднего ангела — Христа — неразрывно связана с темой чаши, которая возникает в композиции несколько раз, постепенно усиливаясь, подобно главной теме симфонического произведения. Чашу образуют линии подножий. Форму чаши принимает трапеза (на которой стоит настоящая чаша), ограниченная очертаниями согнутых ног крайних ангелов. Наконец, когда взгляд зрителя, скользя по силуэтам боковых фигур, переходит к осмыслению иных величин, снова возникает образ большой чаши, в которую погружѐн средний ангел — Христос. Чаша символизирует искупительную жертву Христа за весь род людской. Эта тема воплощается через сопоставление реальной чаши на трапезе с той, которая видится «разумными очами» благодаря расположению фигур и исчезает, как только внимание созерцающего возвращается к предметам материального, вещественного мира.

С именем Андрея Рублѐва связан самый высокий взлѐт в истории древнерусского изобразительного искусства. Рублѐв был тем гениальным мастером, который создал свой собственный оригинальный стиль, бесконечно совершенный, глубоко русский по своей сущности и художественному выражению (хотя и многим обязанный достижениям Византии), но вместе с тем благородной простотой заставляющий вспомнить искусство античности. Стиль Рублѐва, линейный и колорис-

тический строй его икон, воплощавший гармонию и красоту, сложившийся в его творчестве новый эстетический идеал определили лицо московской школы живописи. Андрей Рублѐв умер, вероятно, в 1430 г. и похоронен в московском Спасо-Андрониковом монастыре. Однако рублѐвским традициям предстояла долгая жизнь в русской художественной культуре.

ДИОНИСИЙ
(около 1440 — около 1505)

Наиболее выдающимся представителем рублѐвского направления в искусстве второй половины XV — начала XVI в. был Дионисий. Он происходил из знатного рода и принадлежал к мирянам. В семье Дионисия, как и в семьях многих других художников того времени, иконописание стало наследственной профессией. Вместе с Дионисием в выполнении многочисленных княжеских, митрополичьих и монастырских заказов участвовали его сыновья Владимир и Феодосий. По своим взглядам Дионисий был близок к Иосифу Волоцкому, который был духовным главой направления, стоявшего за богатую и политически влиятельную Церковь. Это проявлялось в любви к искусству торжественно-праздничному, нарядно-декоративному, соответствующему пышной церемониальности церковного обряда, в многолюдности композиций Дионисия.

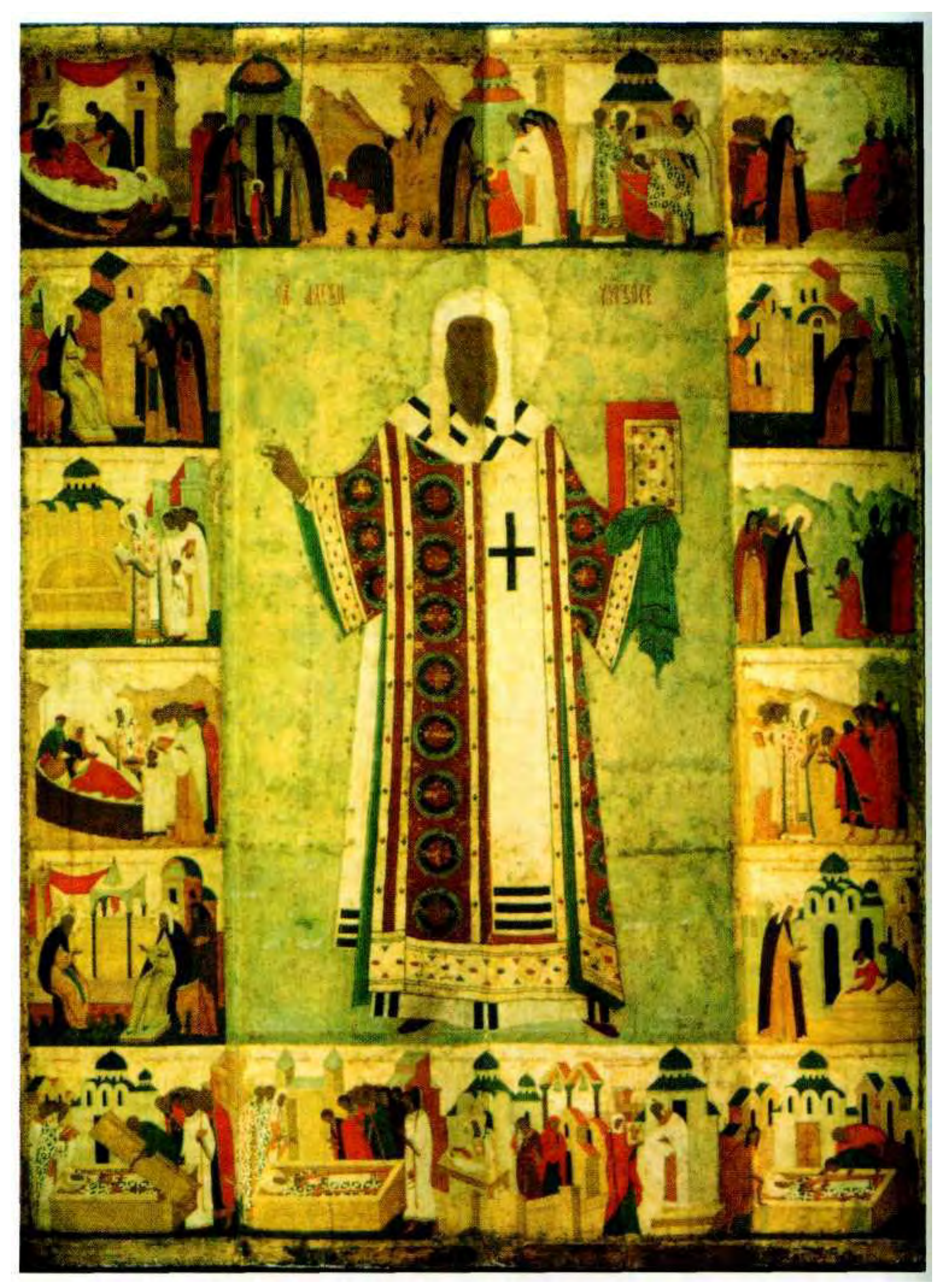


Дионисий.
Митрополит Алексий с житием. Клейма иконы. Конец XV в.



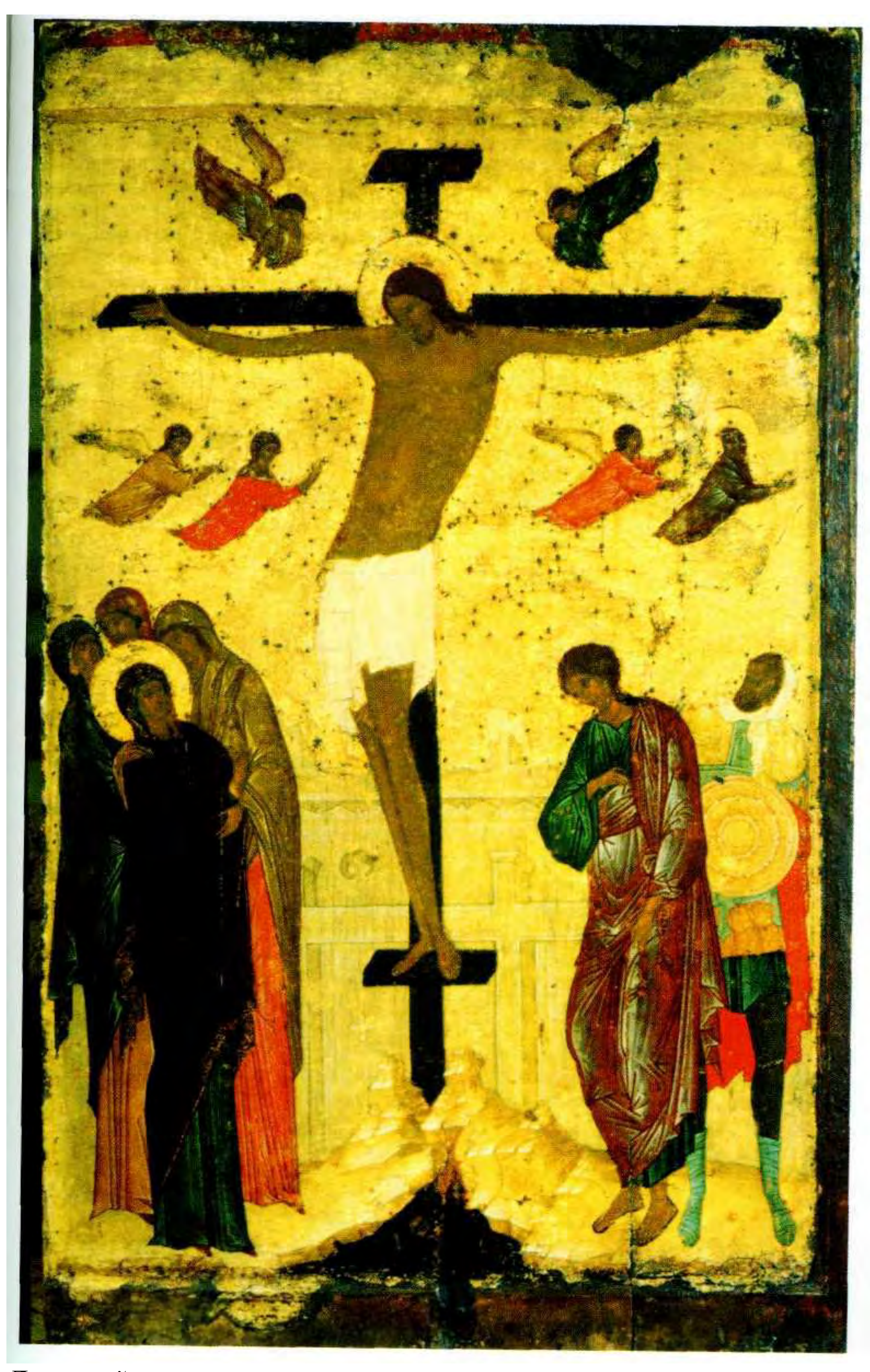
Дионисий.
Митрополит Алексий с житием. Клейма иконы. Конец XV в.

*Мирянин — христианин, который не является священнослужителем или монахом.



Дионисий.
Митрополит Алексий с житием. Икона. Конец XV в.

Но проникновенным лиризмом своего творчества, душевным благородством своих героев Дионисий близок к сопернику Иосифа в идеологической борьбе, «премудрому старцу» Нилу Сорскому, учившему, что совершенного человека Бог «ангелам равно показает». Для Дионисия характерны преувеличенная удлинѐнность пропорций персонажей, замедленность и мягкость их движений. Так художник изображает одухотворѐнную, «очищенную» человеческую плоть.



Дионисий.
Распятие. Конец XV в.
369

СЕВЕРНАЯ ИКОНОПИСЬ

Живопись Новгорода оказывала огромное влияние на художественную жизнь обширнейших провинций, в частности северо-восточных и восточных. Произведения местных мастеров, отнюдь не однородные по стилю и пониманию художественного образа, известны под условным наименованием «северных писем». Они отличаются упрощѐнностью композиции, угловатой экспрессивностью рисунка, несколько наивной суровой выразительностью персонажей, в которых сквозь черты христианского святого порой явственно просвечивает какой-то полуязыческий, мифологический образ. Колорит «северных» икон обычно не имеет новгородской звонкости. В нѐм преобладают мягкие, бледные или более насыщенные, плотные жѐлтые, коричневые, синие цвета. Прекрасными произведениями северной живописи XV в. являются иконы «Иоанн Предтеча в пустыне» и «Власий».

К «северным письмам» обычно относят группу икон рубежа XV—XVI вв., входивших в состав праздничного ряда иконостаса и, согласно преданию, происходящих из Каргополя. Создавшие их мастера владели искусством исключительной по выразительности линии, как бы обволакивающей силуэты и сообщающей фигурам необыкновенную цельность. В «Положении во гроб» так красноречива скупая жестикуляция, так осмысленно распределение цветовых пятен, что тема плача над телом Христа приобретает возвышенное, эпическое звучание мировой скорби. Очень высокое качество и особенности стилистической манеры каргопольских икон заметно выделяют их из основной массы памятников искусства Севера. Они свидетельствуют о влиянии на местных мастеров рублѐвско-дионисиевской традиции.

Прекрасными образцами творчества Дионисия-иконописца являются «Богоматерь Одигитрия» (*греч.* «путеводительница»; один из основных иконографических типов Богоматери с Младенцем) из местного ряда иконостаса Ферапонтова монастыря и «Распятие» из Павлово-Обнорского монастыря. Иконография «Распятия» восходит к композиции троицкого иконостаса. В плавно изогнутом теле Христа, в повисших тонких руках не выражено страдание. Оно снято философским пафосом иконы. Группа женщин с вытянувшимся в центре тѐмным силуэтом Марии — это стройный «хор», ритмическая ориентированность которого и звучность цветов оставляют сильное впечатление.

Будучи последователем Рублѐва, Дионисий как выдающийся и самобытный мастер нашѐл свой собственный путь и своѐ место в древне-
русском искусстве. Ему не свойственно столь присущее Рублѐву подчинение композиции круговым ритмам. Отсутствует у него и то внимательное отношение к человеческому лицу, та любовь к его изображению, которые так характерны для Рублѐва. Персонажи Дионисия как бы менее зависимы от особенностей композиционной плоскости, в лицах есть нечто стандартное. Некоторые приѐмы Дионисия роднят его с живописцами «моравской» (сербо-македонской) школы. Мастер внѐс много нового в понимание колорита, который ни у одного из русских художников не был так богат и разнообразен. Влияние творчества Дионисия на древнерусское искусство было огромным и прослеживается до середины XVI столетия.

ИКОНОПИСЬ XVI ВЕКА

Искусство XVI в. всѐ теснее связывает свои судьбы с интересами государства. Над личностью мастера-творца, над самим процессом художественного творчества всѐ сильнее нависает «злоба дня». В царствование Ивана IV государство стало непосредственно контролировать искусство. Церковный собор 1551 г. регламентировал не только взаимоотношения мастера-живописца с учениками, но также художественный процесс и его результаты, канонизируя освящѐнные веками и авторитетами иконографические схемы, призывая копировать старых византийских живописцев и Андрея Рублѐва. Подобные меры, безусловно, наносили большой вред искусству, поощряли ремесленничество и бездумное повторение «образцов».

В XVI в. Москва стала объединять местные художественные школы, что стало естественной реакцией в искусстве на объединение страны. В результате самые отдалѐнные русские земли смогли воспринять высшие достижения столичного искусства, и в какой-нибудь глухой

северной веси из-под кисти патриархального сельского мастера появлялась икона, написанная по композиции Андрея Рублѐва. А искусство самой Москвы обогащалось творческим опытом Новгорода, Пскова, Твери и других высокоразвитых русских центров.

В XVI в. существенно стала расширяться тематика древнерусской живописи. Гораздо чаще, чем раньше, художники обращаются к сюжетам и образам Ветхого завета, к назидательным повествованиям притч и, что особенно важно, к легендарно-историческому жанру.

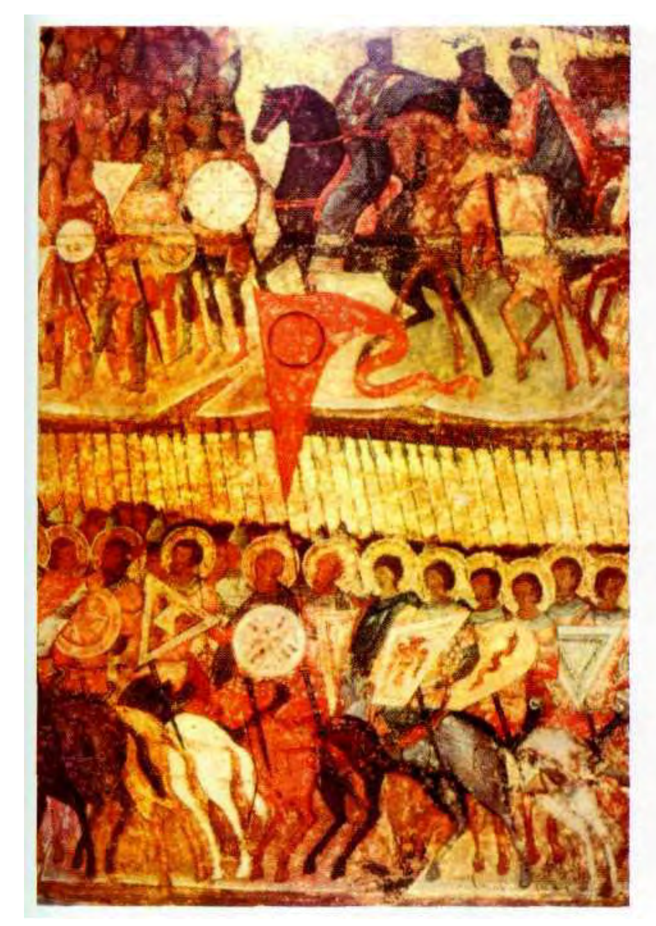


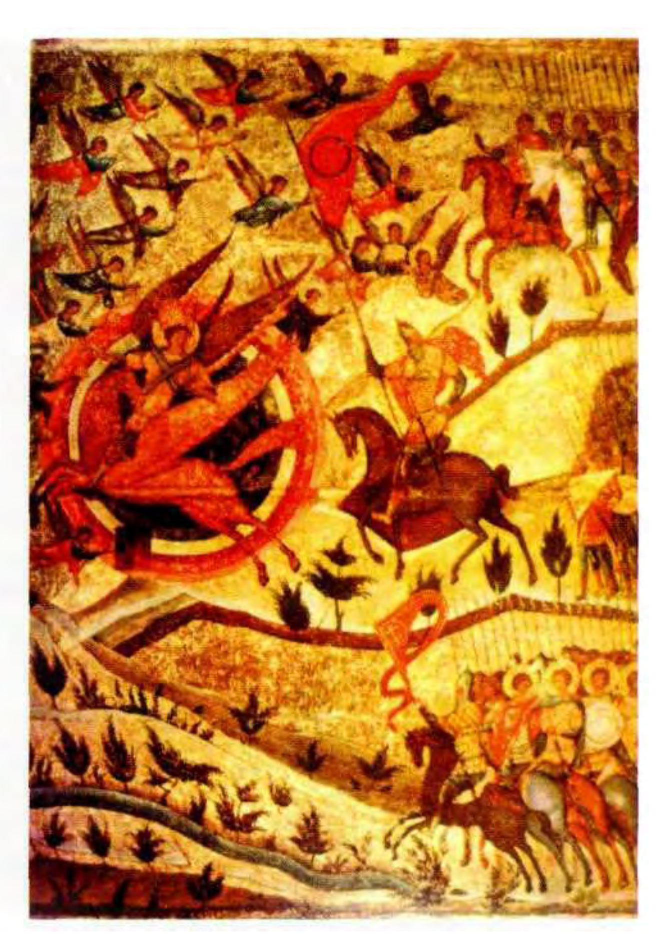
Параскева Пятница в житии. Икона. XVI в.

Никогда ранее историческая тема не занимала так много места в творениях иконописцев. В связи с этим в художественное творчество всѐ более проникают жанровость, интерес к быту, всѐ чаще в композициях появляются русские «реалии». Условная «эллинистическая» архитектура сменяется на иконах русской. В то же время в живописи XVI в. ощутимо тяготение к отвлечѐнному «мудрствованию», к истолкованию в зрительных образах богословских догматов. Церковь и государство жѐстко контролировали иконопись, поэтому в то время получили распространение иконописные подлинники (сборники образцов), в которых устанавливалась иконография основных сюжетных композиций, а также отдельных персонажей.
Правительство Ивана Грозного придавало огромное значение возвеличиванию в искусстве своих политических идей. Об этом свидетельствует икона-картина «Благословенно воинство небесного царя» («Церковь воинствующая»), происходящая из Успенского собора Московского Кремля. Призванная увековечить покорение Казанского ханства, она мало напоминает традиционный моленный образ. На очень вытянутом в ширину композиционном поле художник изобразил многочисленное войско, которое тремя дорогами в пешем и конном строю удаляется от охваченного пламенем города. Воинский поток, предводительствуемый архангелом Михаилом, устремляется к «граду» на другом краю композиции, откуда благословляют шествующих Богоматерь с Младенцем Христом. Так «увидел» царский иконописец торжественное возвращение русского войска из Казани в Москву, представив его как апофеоз «воинства небесного царя», движущегося из разгромленного «града нечестивого» к «горнему Иерусалиму». На иконе принято противоположное обычному направление движения -справа налево, что делает его более медленным и церемониальным. А лѐгкие ангелы в ярких одеждах с венцами в руках, взлетающие навстречу воинам, помогают добиться в изображении динамического равновесия. Впереди среднего полка или в центре его с алым стягом, в царском наряде, с крестом в руках едет сам Иван Грозный. В рядах святого войска — прославленные русские князья и полководцы, предки юного царя, а также «вселенские святые воины» и русские ратники, сложившие головы под Казанью и уподобившиеся древним мученикам. У ног всадников струится река. Рядом изображѐн иссякший источник. Он символизирует падший «второй Рим» — Византию. Полноводный источник символизирует «третий Рим» — Москву.

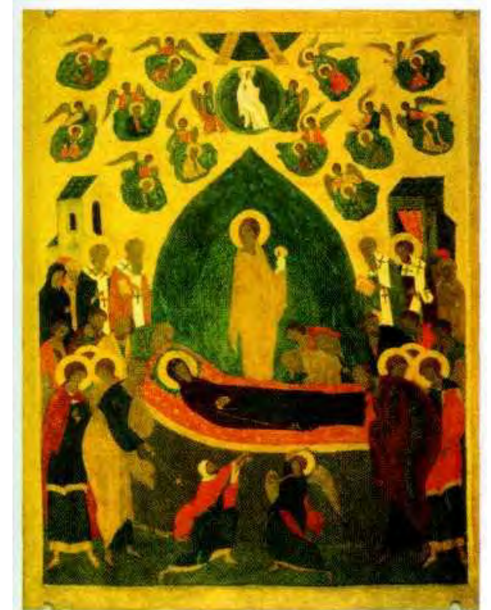


Чудо Георгия о змие. Икона. XVI в. Псковский историко-архитектурный музей-заповедник.

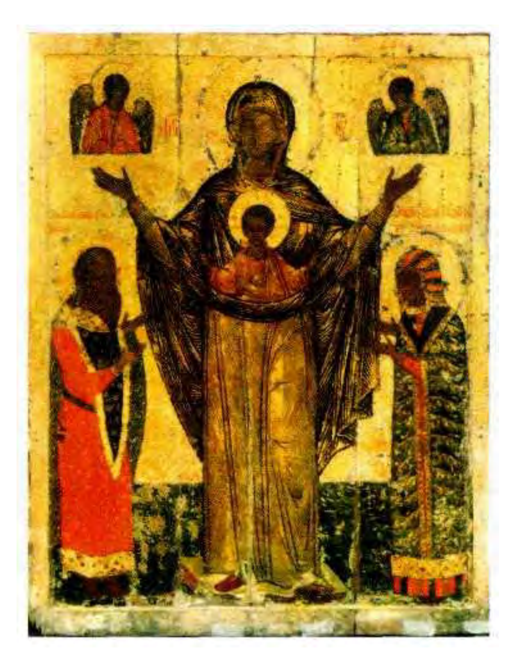




Церковь воинствующая. Икона. XVI в.



Успение Богородицы. Икона. XVI в.
Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублѐва, Москва.



Оранта Мирожская. Великая Панагия. Икона. XVI в. Псковский историко-архитектурный музей-заповедник.



Богоматерь Словенская. Икона. XVI в. Государственный Исторический музей, Москва.
374

ИКОНОПИСЬ XVII ВЕКА

Эволюционные процессы, происходившие в государственном строе России в XVII в., ломка традиционного мировоззрения, заметно выросший интерес к окружающему миру, тяга к «внешней премудрости» (т. е. наукам) отразились на общем характере русской культуры. Способствовали

изменениям и необычайно расширившиеся связи страны с Западной Европой, а также с украинскими и белорусскими землями (особенно после воссоединения с Россией Левобережной Украины и части Белоруссии в середине столетия). «Родовой признак» культуры и искусства этой эпохи — «обмирщение», освобождение от канонов. Расширение тематики изображений, увеличение удельного веса светских (исторических) сюжетов, использование в качестве «образцов» западноевропейских гравюр (например, иллюстрированной Библии Яна Фишера-Пискатора) позволяли художникам творить с меньшей оглядкой на традиции, искать новые пути в искусстве. Однако нельзя забывать и того, что золотой век древнерусской живописи остался далеко позади. Подняться вновь на вершину в рамках старой системы было уже невозможно. Иконописцы оказались на перепутье.

Начало XVII в. ознаменовалось господством двух художественных направлений, унаследованных от предыдущей эпохи. Одно из них получило название *годуновской школы,* поскольку большинство известных произведений этого направления выполнено по заказу царя Бориса Годунова и его родственников. Годуновский стиль в целом отличают тяготение к повествовательности, перегруженность композиций деталями, телесность и материальность форм, увлечение архитектурными формами. В то же время ему присуща определѐнная ориентация на традиции великого прошлого, на образы далѐкого рублѐвско-дионисиевского времени.

Цветовая палитра произведений сдержанная. В построении формы большая роль отводилась рисунку. Другое направление принято называть *строгановской школой.* Большинство икон этого стиля связано с заказами именитого купеческого рода Строгановых. Строгановская школа — это искусство иконной миниатюры. Не случайно еѐ характерные черты ярче всего проявились в произведениях небольших размеров. В строгановских иконах с неслыханной до того времени дерзостью заявляет о себе эстетическое начало, как бы заслонившее культовое назначение образа. Не глубокое внутреннее содержание той или иной композиции и не богатство



Новозаветная Троица. Икона. XVII в.
375

духовного мира персонажей волновали художников, а красота формы, в которой можно было всѐ это запечатлеть. Тщательное, мелкое письмо, мастерство отделки деталей и изощрѐнный рисунок, виртуозная каллиграфия линий, богатство и изысканность орнаментации, многоцветный колорит, важнейшей составной частью которого стали золото и серебро, — вот составные части художественного языка мастеров строгановской школы.

Одним из наиболее знаменитых художников-строгановцев был Прокопий Чирин. К числу его ранних работ относится икона «Никита-воин» (1593 г.). Образ Никиты, ещѐ сохраняющий отголоски лирических интонаций XV в., уже лишѐн внутренней значительности. Поза воина изысканно манерна. Тонкие ноги в золотых сапожках сдвинуты и чуть согнуты в коленях, отчего фигура едва удерживает равновесие. Голова и руки с «истончѐнными» перстами кажутся слишком маленькими по сравнению с массивным торсом. Это не воин-защитник, а скорее светский щѐголь, и меч в его руках — лишь атрибут праздничного наряда.

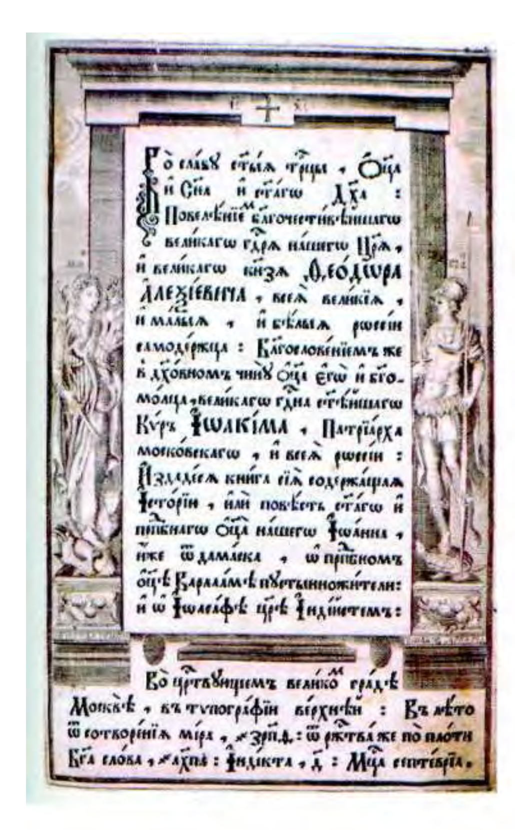
Элементы своеобразного реализма, наблюдавшиеся в живописи строгановской школы, получили развитие в творчестве лучших мастеров второй половины XVII в. — царских иконописцев и живописцев Оружейной палаты. Их признанным главой был Симон Ушаков (1626—1686) — человек разносторонних талантов, теоретик и практик живописи, графики, прикладного искусства. В 1667 г. в

трактате «Слово к люботщателям иконного писания» Ушаков изложил такие взгляды на задачи живописи, которые по существу вели к разрыву с иконописной традицией. Характерным примером практического претворения в иконописи эстетических идеалов Симона Ушакова является его «Троица» (1671 г.). Композиция этой иконы воспроизводит прославленный рублѐвский «образец» с его плавными круговыми ритмами, с ориентацией на плоскость, несмотря на отчѐтливую пространственность. Но Ушаков, сам не желая того, эту плоскость разрушил. Глубина перспективы стала слишком ощутима, в фигурах резко выявлены объѐмность и телесность. При тщательности и «чистоте» письма, при подчѐркнутой нарядности и реализме деталей всѐ это вызывает ощущение академической холодности, омертвелости изображения. Попытка написать «как в жизни» обернулась безжизненностью.

Наибольшей цельностью отмечены те произведения Ушакова, в которых главная роль отведена человеческому лицу. Именно здесь художник смог с достаточной полнотой выразить своѐ понимание назначения искусства. Не случайно,



Симон Ушаков.
Архангел Михаил. Икона. 1676 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Бо славу святыя Троицы, Отца и Сына и Святаго Духа:
Повелением благочестивейшаго великаго государя нашего Царя, и великаго князя Феодора Алексиевича, всея великия, и малыя, и белыя россии самодержца: Благословением же в духовном чину отца его и богомолца, великаго господина святейшаго Кир Иоакима, Патриарха московскаго, и всея россии:
Издадеся книга сия содержащая историю, или повесть святаго и преподобнаго отца нашего Иоанна, иже от Дамаска, о преподобном отце Варлааме пустынножители: и о Иоасафе царе индийстем:

Во царствующем великом граде Москве, в типографии верхней: В лето от сотворения мира, ЗРП, от рождества же по плоти Бога слова, АХПА: индикта, Д: Месяца септебрия.



Симон Ушаков.
Миниатюры печатной книги «История о Варлааме и Иоасафе» 1681 г.

видимо, Ушаков так любил изображать Нерукотворного Спаса. Крупный масштаб лика Христа позволял мастеру продемонстрировать, насколько великолепно он владел техникой светотеневой моделировки, прекрасно знал анатомию, умел максимально близко к натуре передать шелковистость волос и бороды, матовость кожи, выражение глаз. Однако художник, конечно, заблуждался, полагая, что сумел органически связать элементы реалистической трактовки формы со старинными заветами иконописания.

XVII столетие завершает более чем семивековую историю древнерусского искусства. С этого времени древнерусская иконопись прекратила существование как господствующая художественная система. Древнерусская иконопись — живое, бесценное наследие, дающее художникам постоянный импульс для творческого поиска. Она открывала и открывает пути современному искусству, в котором предстоит воплотиться многому из того, что было заложено в духовных и художественных исканиях русских иконописцев.

ИСКУССТВО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОФОРМЛЕНИЯ КНИГИ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ РОССИИ

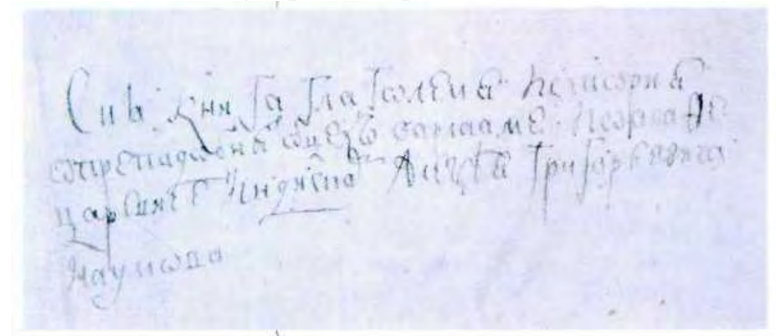
Искусство художественного оформления книги в средневековой России играло не меньшую роль и было не менее оригинально, чем, например, иконопись или архитектура. Абсолютное большинство книг того периода было духовного содержания.

Книга пришла на Русь вместе с христианством. В центре христианских обрядов стоит книга. Православные миссионеры всегда отправлялись к язычникам, имея при себе важнейшие книги христианского вероучения. Средневековая книга заключала в себе молитвы и богослужебные песнопения, жития святых и поучения Отцев Церкви. Летописи и хроники начинались библейской историей, своды законов не обходились без ссылок на Божью волю. Философия, география, политика и простая житейская премудрость основывались на религии.

На протяжении многих веков в Древней Руси поддерживалась византийская традиция глубокой религиозности, где Слово воспринималось как носитель премудрости Божьей, а книга — как источник Слова. Поэтому отношение к книге было весьма бережным, почти благоговейным, как к настоящей духовной драгоценности.

Для подобного отношения были и вполне земные причины. Книги тогда создавались на пергаменте — тонких листах особым способом обработанной телячьей кожи; пергамент стоил чрезвычайно дорого. В XIV в. на Руси впервые появилась бумага, которая вначале также стоила недѐшево. Высоко ценился и труд книгописцев (начало русского книгопечатания относится только к XVI в.), поскольку от них требовалось владение навыками красивого, почти рисованного письма. Древнейший книгописный почерк называется *устав.* Каждую букву уставного письма наносили на пергамент с особым тщанием, каждое слово требовало долгого труда. Позднее устав сменился *полууставом* и *скорописью* — более простыми в начертании почерками; однако и от книгописцев более поздних времѐн требовались большая красота и изящество письма, чем от простых писцов административных учреждений. Одним словом, книга вплоть до широкого распространения книгопечатания в России оставалась весьма дорогостоящим изделием.

Таким образом, со всех точек зрения средневековая рукописная книга была достойна того, чтобы еѐ украшением занимались искусные мастера. И действительно, книги времѐн Древней Руси и Московского государства нередко бывали живописно оформлены известными художниками.



Запись на печатной книге «История О Варлааме и Иоасафе», свидетельствующая о том, что она принадлежала Алексею Григорьевичу Наумову.

МИНИАТЮРА, ЗАСТАВКА, ИНИЦИАЛ

Главные элементы художественного оформления книг — это миниатюры, заставки и инициалы.

Миниатюрой называется сделанный от руки многоцветный рисунок, который мог располагаться в любом месте рукописи. *Заставка* — небольшая орнаментальная или изобразительная композиция,

выделяющая и украшающая начало какого-либо раздела книги. Миниатюра, как правило, сложнее заставки, она представляет собой в большинстве случаев настоящую маленькую картину. *Инициал* (буквица) — это заглавная буква укрупнѐнного размера, помещаемая в начале текста книги, главы, части или абзаца. Инициалы часто превращались в сложные рисунки, изображавшие диковинных зверей, птиц, чудовищ, сражающихся воинов, скоморохов и глашатаев. Их выделяли киноварью (красной краской), золотом, иногда — несколькими красками одновременно.

Традиция книжной миниатюры пришла на Русь из Византии, и русские живописцы вначале во всѐм следовали канонам, воспринятым из средиземноморской «империи тѐплых морей». В течение нескольких столетий сформировался уже чисто русский стиль. Древнейшие миниатюры в русских книгах относятся к XI в. Они находятся во всемирно известных рукописях — Остромировом Евангелии 1056— 1057 гг. и Изборнике 1073 г., написанном для князя Святослава Ярославича, сына Ярослава Мудрого. Оба манускрипта относятся к числу древнейших, созданных в славянских странах. В первой из этих книг имеются три миниатюры: евангелисты (авторы сказаний об Иисусе Христе) Иоанн, Лука и Марк. Изображение евангелистов было столь же традиционным для Евангелия, как, скажем, изображение иудейского царя Давида для священной книги Псалтирь или апостола Луки для рукописи Деяний апостолов. Например, в Остромировом Евангелии фигуры евангелистов помещены в сложные орнаментальные рамки.
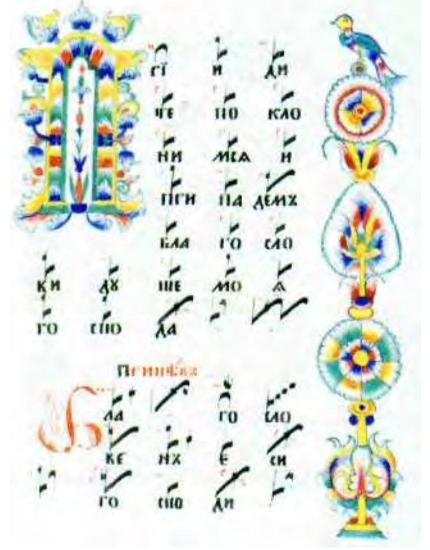


Инициал в рукописном Евангелии XVI в.



Инициал в рукописи XIV в.



Инициал в крюковой старообрядческой певческой рукописи. Гуслицкий стиль. XIX в.



Лист рукописной книги с инициалом тератологического стиля. XIV в.

Фон и основные линии рисунка выполнены золотой краской, которая составляет живописную основу в абсолютном большинстве наиболее ранних древнерусских книжных миниатюр. Вся остальная цветовая гамма складывается из сочных, насыщенных красок, среди них главенствуют ярко-красная и тѐмно-синяя. Рисунок отличается изяществом, особенно тонко прорисованы ниспадающие складки одежд евангелистов. В Изборнике Святослава 1073 г. имеются «групповой портрет» великого князя киевского Святослава Ярославича и его семьи, а также изображения церкви, напоминающей своим силуэтом храм Святой Софии в Константинополе, столице Византийской империи. Эти последние настолько сложны и многоцветны, что в них без труда можно увидеть сходство с мозаиками или с ювелирными изделиями, осыпанными самоцветами и украшенными рисунками на эмали. Сходство

это не случайно. В древнем Киеве ювелирное искусство, в частности мастерство перегородчатой эмали, было чрезвычайно высокоразвитым; знакомы были тогда киевские мастера и с мозаикой, пришедшей из Византии,

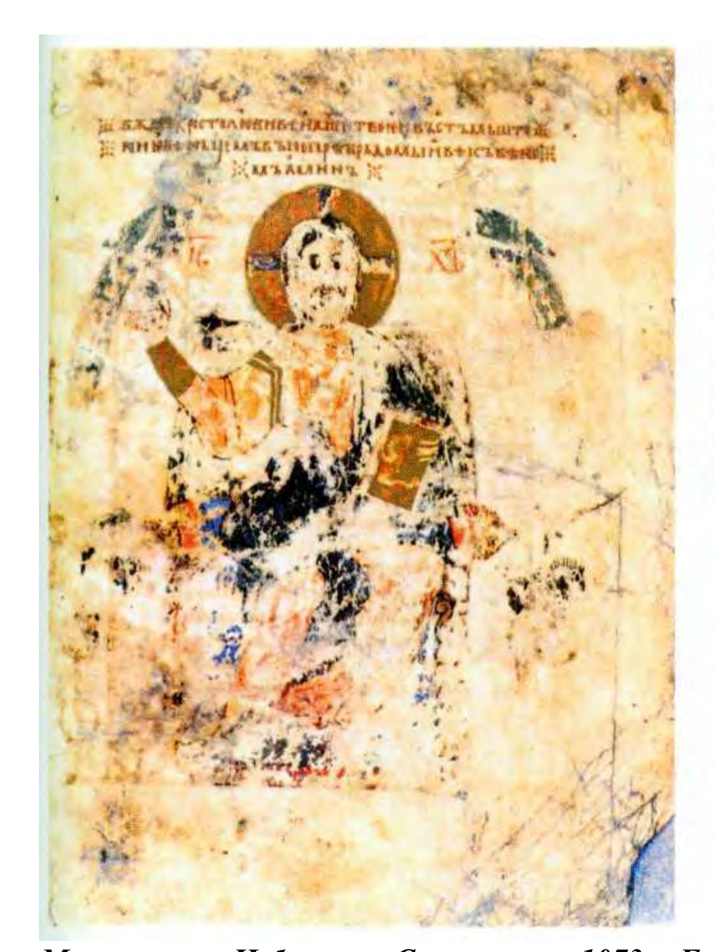
В XII—XVI вв. искусство книжной миниатюры переживало в средневековой России расцвет. Живописцы в основном создавали миниатюры, связанные с духовными, религиозными темами. Поэтому в своѐм творчестве они ориентировались на образцы, которые давали им иконы и фрески на стенах храмов. Порой ни то ни другое не предоставляло необходимого материала. Тогда средневековым художникам приходилось становиться на путь самостоятельного создания новых сюжетов.

Вот на миниатюре сборника житий святых XVI в. Христово воинство низвергает тѐмные силы в ад. Крылатые ангелы с копьями в руках скачут на белых конях, тесня толпу бесов на чѐрных конях. Огромный коронованный змей с семью головами падает в бездну. В отдалении толпа праведников наблюдает за свершением Божественной справедливости.

А вот Ной — библейский персонаж, которому, по легенде, Бог рассказал о надвигающемся Всемирном Потопе, — строит свой ковчег для спасения избранных. Люди, верблюды, олени, львы, медведи и овцы вместе собираются у берега моря. В час потопа целые города погибают в бурлящей стихии, Ноев же ковчег несѐтся по грозным штормовым валам. Голуби отыскивают землю в безбрежном океане, и ковчег выходит на сушу, на гору Арарат. Всѐ действие библейской легенды последовательно развѐртывается на одной



Миниатюра Изборника Святослава. 1073 г. Государственный Исторический музей, Москва.

Миниатюры Изборника Святослава. 1073 г. Государственный Исторический музей, Москва.

миниатюре: сцены следуют одна за другой, поэтому ковчег нарисован в разных эпизодах своей истории восемь раз, а сам Ной — три раза.

Миниатюрами исторического содержания украшали и летописи (сочинения по русской истории). Известнейшими «лицевыми» (т. е. иллюстрированными) летописями являются Радзивилловская летопись конца XV в. и Лицевой Летописный свод времѐн Ивана Грозного. Последний был справедливо назван одним из исследователей «исторической энциклопедией XVI века». Лицевой Летописный свод представляет собой настоящее рукописное «издание» русской истории XII— XVI вв. во многих томах; текст украшен громадным количеством красочных миниатюр: их насчитывается около шестнадцати тысяч. Иллюстрации Лицевого свода повествуют о самых разных событиях в истории средневековой России — воинских походах, битвах, казнях мятежников, изгнании князей из вольного Новгорода Великого, о литье колоколов и венчании на царство государей московских.

В XVII в. искусство русской книжной миниатюры обогатилось, восприняв некоторые принципы западноевропейской живописи и гравюры. В рисунках появилась прямая перспектива (а не только обратная, как это было характерно и для икон), фигуры действующих лиц стали изображаться более рельефно, чем раньше, двухмерная плоскость миниатюр постепенно сменялась трѐхмерным пространством, аллегорический фон — реалистическими бытовыми деталями и целыми сценами. Иными словами, одна художественная система понемногу

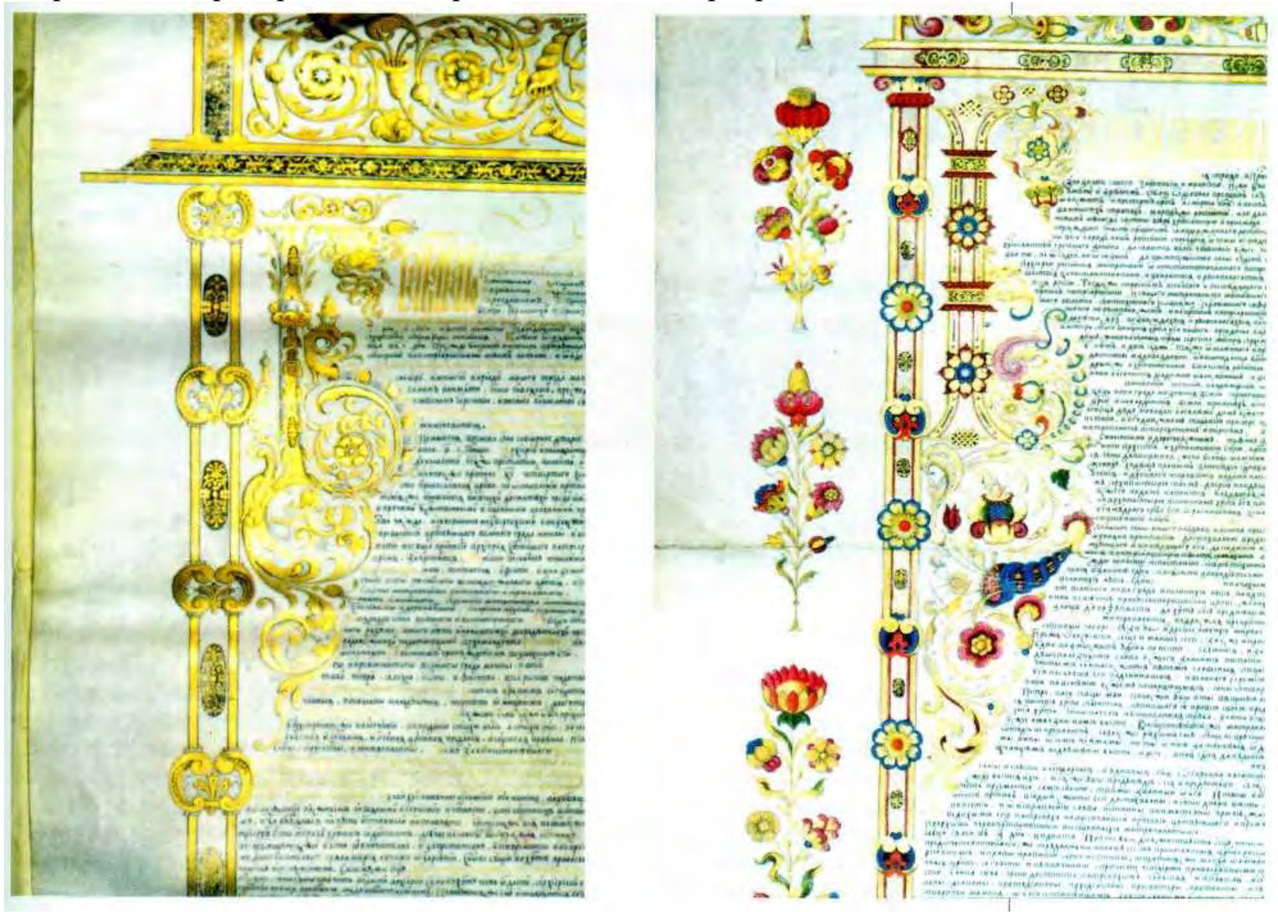


Миниатюры, иллюстрирующие Троянскую воину в Лицевом Летописном своде. XVI в. Государственный Исторический музей, Москва.

начала уступать место другой. Очень хорошо это видно на примере книги «Титулярник», созданной несколькими живописцами Посольского приказа (ведомство внешней политики) в 70-х гг. XVII в. «Титулярник» должен был служить практическим пособием для российских дипломатов и содержал портреты царствующих особ нескольких десятков государств, а также государственные гербы. Кроме того, «Титулярник» был в полном смысле историческим произведением, поэтому в него вошли также портреты государей русской земли вплоть до царя Алексея Михайловича. Если портреты периода до конца XVI в. достаточно условны, почти иконописны, то последние цари изображены вполне реалистично, как, впрочем, и многие европейские монархи — современники Алексея Михайловича.

В середине и конце XVII в. в России наступил настоящий расцвет золотописного дела. Три крупные книгописные мастерские — Посольского приказа, Оружейной палаты и Патриаршего дома (каждая из которых имеет особый, неповторимый художественный стиль) — выпускают десятки и сотни книг и грамот, украшенных золотописпыми миниатюрами, заставками и инициалами. Патриаршие золотописцы достигают совершенства в искусстве золотописной каллиграфии, т. е. красивого письма.

В XVIII в. российская книжная миниатюра окончательно европеизировалась. Черты древнерусского искусства сохранила только старообрядческая книга. Старообрядцами именовались те, кто не принял исправлений, предпринятых в середине XVII в. патриархом Никоном в



Листы рукописных книг и грамоты работы патриарших золотописцев. Середина XVII в.



Листы рукописных книг и грамоты работы патриарших золотописцев. Середина XVII в.

церковных обрядах и книгах. На листах запретных рукописных книг староверов пели чудесные песни фантастические птицы, молились Боту благочестивые монахи, будто сошедшие с икон, а Христово воинство гнало не бесов, а царя Петра I с его свитой, к которому в старообрядческой среде относились в основном довольно враждебно. И до наших дней в отдалѐнных уголках России, где существуют крупные старообрядческие общины, можно отыскать последних представителей умирающего мастерства книжной рукописной миниатюры.

СТИЛИ РУССКОГО КНИЖНОГО ОРНАМЕНТА

Главным орнаментальным украшением средневековой рукописной книги была, как правило, заставка. На протяжении XII—XIX вв. русские книгописцы и живописцы выработали несколько последовательно сменявших друг друга (а временами конкурировавших между собой) орнаментальных стилей.

Древнейшим из них был *старовизантийский* стиль, который главенствовал в XI—XIII вв.: торжественный, даже несколько тяжеловесный, с обилием золотой краски. Другой характерной чертой этого стиля были строгий геометризм и правильность форм.

В XIII—XIV вв. его сменил чисто русский оригинальный *тератологический* (от *греч.* «тератос» — «чудовище»), т. е. чудовищный, звериный, стиль, возникший в Новгороде. Так он называется по той причине, что инициалы и заставки, выполненные в этом стиле, представляют собой переплетѐнных ремнями или жгутами невообразимых чудищ, зверей и птиц, лапы, шеи и хвосты которых изгибаются под немыслимыми углами, переходят в растения и вновь в конечности, но только уже других «персонажей» рисунка. Люди и животные как бы силятся разорвать удушающие их путы. В этом стиле очень многое взято из древней языческой культуры, которая самым парадоксальным образом соединяется с культурой христианской. Например, силуэты пятикупольных церквей в рукописях XIII—XV вв. создаются той же самой «чудовищной» плетѐнкой, и кресты вырастают из голов хищных птиц. Золотописание почти исчезает, излюбленными тонами становятся тѐмно-синие и небесно-голубые.

В XV—XVI вв. получают распространение *балканский* и *нововизантийский* стили. Заставки балканского стиля строго геометричны и состоят из правильных окружностей, квадратов, ромбов и восьмѐрок с широкими петлями. Для балканского стиля характерны нежные травянистые, пастельные, изумрудные и ярко-красные тона. Нововизантийский стиль — подчѐркнуто парадный и роскошный. Он возрождает в более изящных формах забытое золотописание домонгольского периода. Заставки нововизантийского стиля включают в себя сложные композиции, состоящие из трав, цветов и плодов. Рамка подобной заставки объѐмна, она как бы «дышит», прорастая маленькими травинками.

В XVI в. русские книжники знакомятся с немецкой гравюрой первых печатных книг и начинают тщательно перерисовывать характерные завитки листьев, цветки и шишечки. Довольно быстро эти художественные элементы получают широкую популярность в Московском государстве. Русские первопечатники Иван Фѐдоров, Пѐтр Мстиславец, Андроник Тимофеевич Невежа и Иван Андроникович Невежин, создавая стиль оформления печатных книг, использовали известную им рукописную традицию. Так на основе соединения нововизантийского орнаментального стиля и гравюры возник *старопечатный* стиль. Сотни тысяч экземпляров старопечатных книг, изданных Московским Печатным двором во второй половине XVI — XVII в., украшены заставками, выполненными именно в этом стиле. Нет ничего странного в том, что со временем старопечатный стиль в своѐм законченном, развитом виде перешѐл и в рукописную книгу, которая продолжала создаваться и была широко распространена. Таким образом печатники и живописцы несколько раз заимствовали друг у друга популярные изобразительные мотивы.

На рубеже XVII—XVIII вв. искусство орнаментики в рукописной книге приходит в упадок, так как сама рукописная книга вытесняется книгой печатной. Только старообрядцы продолжают развивать эту



Инициал
тератологического стиля в рукописи XIV в.
385

РУКОПИСНЫЕ КНИГИ ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ



Заставка в Изборнике Святослава 1073 г. Старовизантийский стиль.



Заставка в рукописном Евангелии XV в. Нововизантийский стиль.



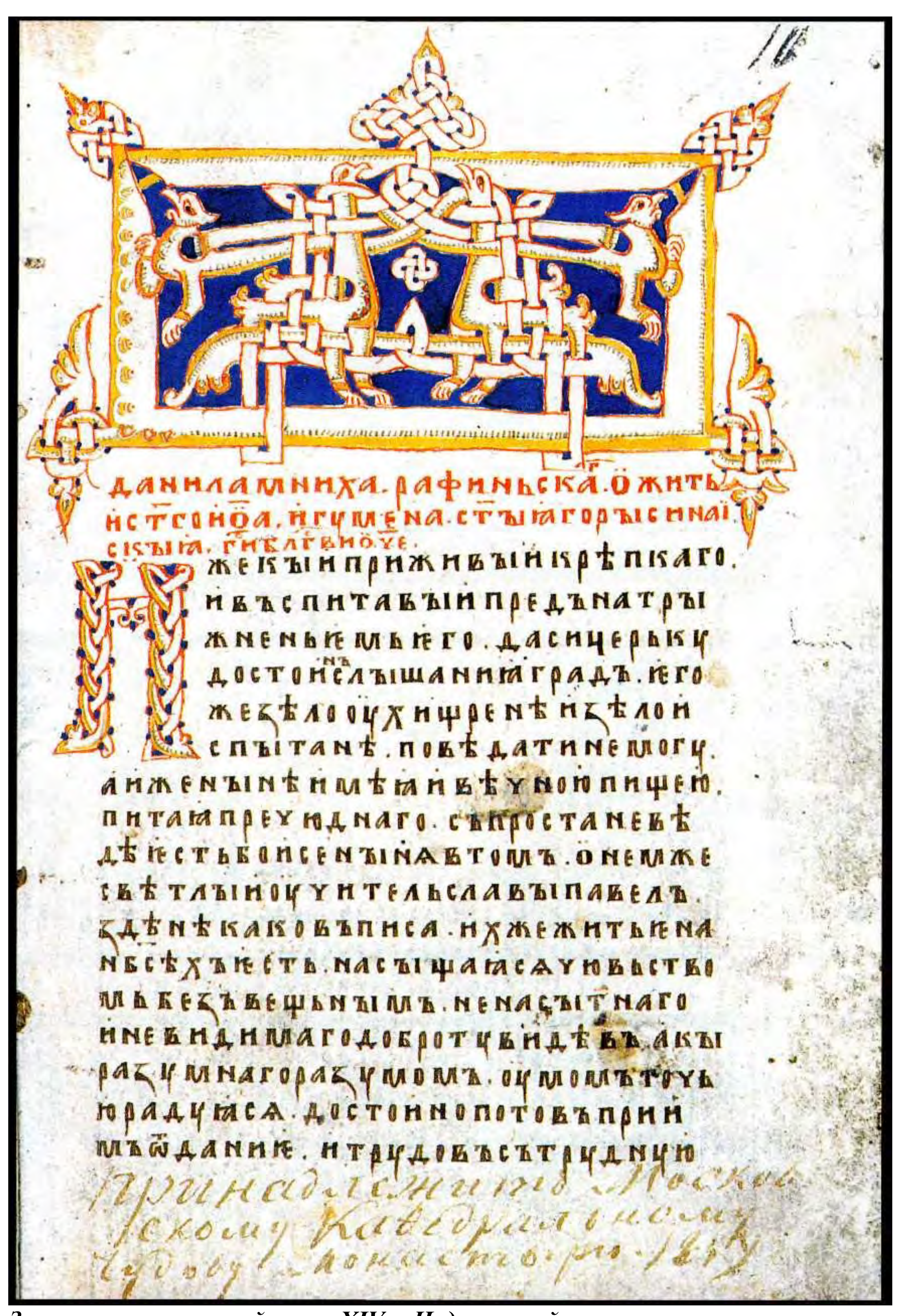
Заставка в рукописном Евангелии XVI в. Старопечатный стиль.



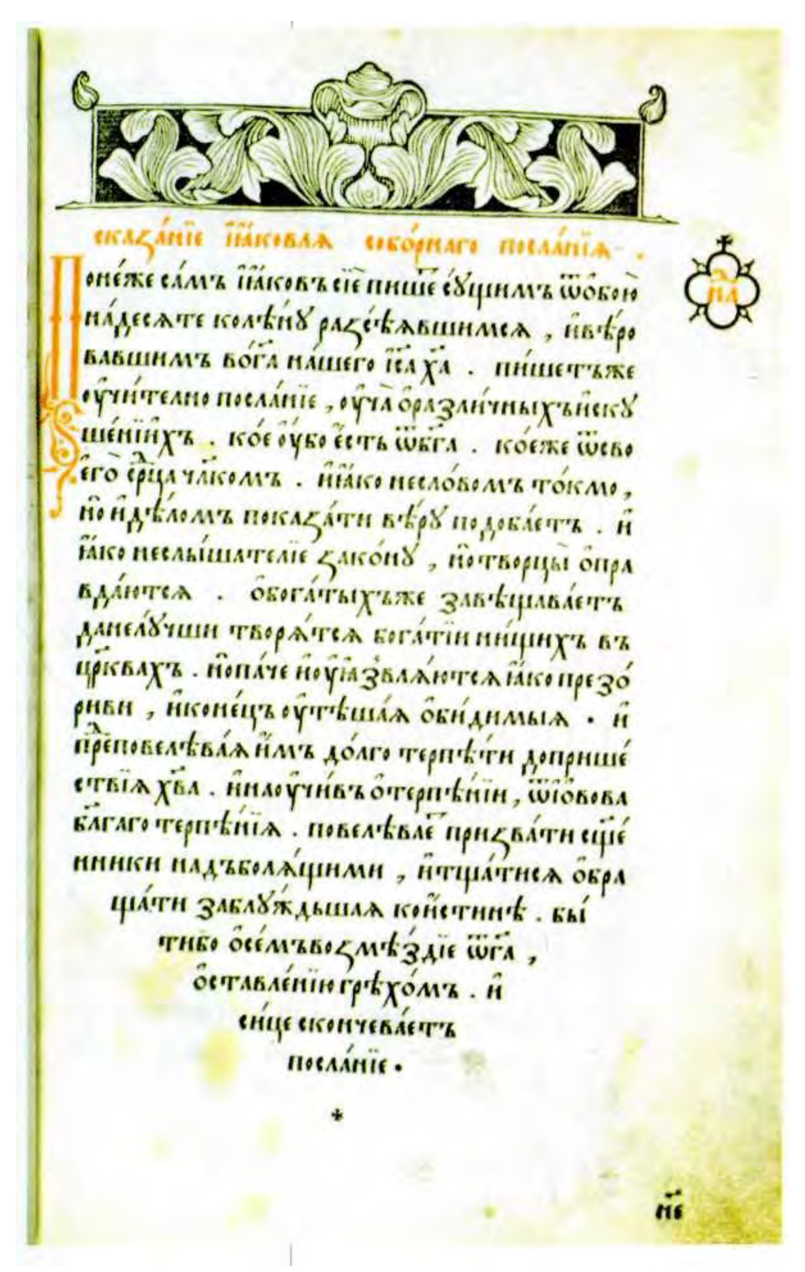
Заставка в рукописном Евангелии XVI в. Балканский стиль.



Заставка в крюковой старообрядческой певческой рукописи XIX в. Гуслицкий стиль.



Заставка в рукописной книге XIV в. Чудовищный стиль.



Печатная заставка в «Апостоле» Ивана Фёдорова. 1564 г.

художественную традицию. В их среде создаются новые стили, например виртуозный *поморский,* который возник в Поморье, землях, лежащих по берегам Онежского озера и Белого моря, — крупнейшем центре старообрядчества. А нарядный *гуслицкий* стиль происходит из старообрядческого центра Гуслицы, расположенного недалеко от Москвы.

СРЕДНЕВЕКОВЫЙ РУССКИЙ КНИЖНЫЙ ПЕРЕПЛЁТ

В Древней Руси и Московском государстве переплѐтом для книг служили деревянные доски — крышки. Доски обтягивались кожей, на которой горячими металлическими клеймами оттискивались орнаментальные рисунки, а иногда и сложные многофигурные композиции. Например, переплѐтчики Московского Печатного двора ставили свой «фирменный знак» — клеймо с изображением битвы между львом и единорогом, которое заключено в круговую надпись. Порой на тиснѐные рисунки наносили позолоту. Чтобы изображение *ас* стиралось, в крышки вставляли медные выпуклые кружки — «жуковины». Кроме того, переплѐт иногда украшали «наугольниками» и «средником» — металлическими пластинами в центре и на углах досок. На них чаще всего изображались распятый Христос и евангелисты. Каждая книга имела медные, реже — серебряные застѐжки, или *шпеньки,* на которые накидывались ремѐнные петли.

Дорогие переплѐты отличались от «простых» тем, что вместо кожи крышки обтягивались бархатом или другой красивой тканью. Обрез страниц книги золотили и отгискивали на нѐм *чекан* — изображения виноградных гроздьев, цветов и листьев.

Драгоценный переплѐт представлял собой отделанный самоцветами массивный серебряный «оклад», закреплѐнный на крышках переплѐта, с многочисленными фигурами святых, пророков и ангельских чинов. В этом случае книга, если еѐ поставить на торец, напоминала небольшой иконостас, а если положить — шкатулку, созданную искусным ювелиром. Подобные переплѐты изготовлялись по заказу государей, крупнейших деятелей Церкви и представителей высшей аристократии, поскольку стоили они неимо-

392



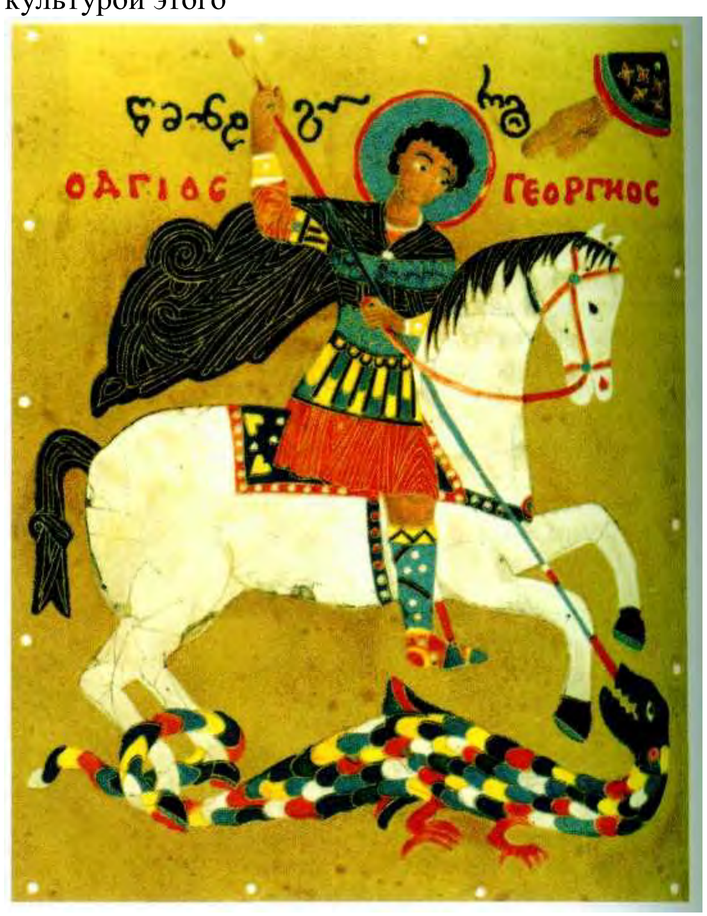
Переплѐты древнерусских рукописных книг.

верно дорого. Стоимость некоторых из них была равна заработку ремесленника или купца средней руки за несколько лет, а то и десятилетий. Некоторые подобные драгоценные книжные переплеты великолепной работы в наши дни можно увидеть в залах Оружейной палаты Московского Кремля или в Патриаршей ризнице.

ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ РУСИ

Замечательное искусство древнерусских ювелиров эпохи Ярослава Мудрого и Владимира Мономаха поражало европейских путешественников, посещавших Русь в те времена. За долгие века оно было забыто. Однако усилиями отечественных археологов в XIX—XX столетиях творения древних мастеров обрели новую жизнь. Из-под земли были добыты сотни и тысячи украшений, созданных мастерами X — начала XIII в. Выставленные в витринах музеев, они способны зачаровать современную модницу и вызвать глубокое, искреннее восхищение художника.

В древние времена Русь испытывала влияние сразу нескольких развитых культур. В средневековом Киеве целые кварталы были населены иноземцами: греками, евреями и армянами. Суровые воины и ловкие торговцы из Скандинавии принесли в русские земли топкое языческое искусство эпохи викингов. Торговцы с Востока — красочный и замысловатый орнамент, столь любимый в странах ислама. Наконец, христианство, принятое от могущественной Византийской империи, раскинувшейся на берегах Средиземного и Чѐрного морей, связало Русь с высокой художественной культурой этого



Святой Георгий. Византийская эмаль. X—XII вв.



Финифтяные изображения князей Бориса и Глеба на окладе Мстиславова Евангелия (XII в.) и на древних бармах, найденных близ Старой Рязани (XII—XIII в.).
394

государства. Византия была в те времена светочем цивилизации в варварской Европе и хранительницей древних знаний, завещанных эпохой античности. Но наряду с христианством Русь в течение нескольких веков сохраняла стойкие языческие традиции. Сложная, высокоразвитая религиозная система восточнославянского язычества стала важным источником творческой фантазии древнерусских живописцев, скульпторов и ювелиров.

Монголо-татарское нашествие оказалось гибельным для многих секретов ювелирного искусства. Владевшие ими мастера сгинули в лихую годину Батыева разгрома или были угнаны ордынцами для обслуживания их правителей. Целое столетие мастерство древнерусских ювелиров находилось практически в упадке, и лишь в середине — второй половине XIV в. началось его медленное возрождение.

ЮВЕЛИРНЫЕ ТЕХНИКИ

В эпоху, когда Киев был столицей Древнерусского государства, восточные славянки любили украшать себя множеством драгоценностей. В моде были литые серебряные перстни с орнаментом, витые браслеты из серебряной проволоки, стеклянные браслеты и, конечно же, бусы. Они были самые разнообразные: из цветного стекла, горного хрусталя, сердоликов и рубинов, крупных полых бусин из литого золота. К ним привешивались круглые или лунообразные бронзовые подвески (лунницы), украшенные тонким орнаментом: невиданными волшебными зверями в скандинавском

стиле, сложными плетёными конструкциями, очень напоминающими изображения на арабских дирхемах — монетах, которые в те времена имели хождение как на Руси, так и в Европе.
Но самыми популярными украшениями были *височные кольца.* Литые серебряные височные кольца вплетались в женскую причёску у висков или подвешивались к головным уборам, их носили по одной или по нескольку пар сразу. У каждого восточнославянского племени, вошедшего в состав Киевской державы, был свой особый тип височных колец, непохожий на такие же украшения соседей. Женщины племени северян, например, носили изящную разновидность колец, напоминающую завиток или сплющенную спираль. Радимичам больше нравились височные кольца, у которых от дужки расходилось семь лучей, заканчивавшихся каплевидными утолщениями. На височных кольцах вятичей, которые были одними из самых декоративных, вместо лучей было по семь плоских лопастей. Горожанки XI—XIII вв. больше всего любили *колты* — парные полые золотые и серебряные подвески,



Звѐздчатый колт из Тереховского клада.
Лицевая сторона.



Звѐздчатый колт из Тереховского клада.
Оборотная сторона.



Колт из Тереховского клада. Лицевая сторона.



Колт из Тереховского клада. Оборотная сторона.



Колт из Михайловского клада. Лицевая сторона.



Колт из Михайловского клада. Оборотная сторона.

которые крепились цепочками или лентами к головному убору. Многие дошедшие до наших дней колты отличаются удивительным совершенством формы. В 1876 г. близ деревни Терехово Орловской губернии в богатом кладе было обнаружено несколько пар колтов XII — начала XIII в. Они представляют собой массивные пятилучевые звѐзды, густо покрытые тысячами напаянных мельчайших шариков металла. Подобная ювелирная техника именуется *зернью;* она пришла из Скандинавии и была широко распространена в Древней Руси. Наряду с зернью использовалась и *скань*: тончайшая серебряная или золотая
проволочка, скрученная жгутами, напаивалась на пластины или свивалась в ажурные узоры. В 1887 г. на территории древнего Михайловского Златоверхого монастыря был найден другой клад ювелирных украшений XI—XII вв., в том числе пара золотых колтов. Колты были украшены речным жемчугом и изображениями фантастических птиц с женскими головами. Цвета изображений не потеряли яркости, а их сочетание на редкость изысканно: белый, бирюзовый, тѐмно-синий и ярко-красный. Между тем создавший это великолепие мастер умер около восьми столетий назад. Михайловские колты выполнены в

виртуозной ювелирной технике *перегородчатой* эмали, которая была перенята у византийцев. Это забытое искусство требовало терпения и поразительной точности в работе. На поверхность золотого украшения ювелир напаивал на ребро тончайшие золотые ленточки-перегородки, составлявшие контур будущего рисунка. Затем ячейки между ними заполняли порошками эмали разных цветов и нагревали до высокой температуры. При этом получалась яркая и очень прочная стекловидная масса. Изделия, выполненные в технике перегородчатой эмали, были очень дорогие, поэтому не случайно большинство сохранившихся до наших дней произведений являются деталями богатого княжеского убора.

Другой излюбленной техникой древнерусских ювелиров было *чернение,* которое, по мнению некоторых учѐных, являлось хазарским наследием. Чернь представляла собой сложный сплав олова, меди, серебра, серы и других составных частей. Нанесѐнная на серебряную поверхность, чернь создавала фон для выпуклого изображения. Особенно часто чернение использовали при украшении створчатых браслетов-наручей. Несколько десятков таких браслетов XII в. хранится в Государственном Историческом музее в Москве. На них нетрудно различить фигуры музыкантов, танцовщиц, воинов, орлов и фантастических чудовищ. Сюжет рисунков далѐк от христианских представлений и ближе к язычеству. Это и не удивительно. Ювелиры применяли эмаль или чернь для изображения как Христа, Богородицы, святых, так и грифонов, собакоголовых чудищ, кентавров и языческих празднеств.

Были как чисто христианские, так и чисто языческие украшения, которые являлись предметами религиозных культов. Сохранилось множество нагрудных крестов-энколпионов, состоящих из двух

створок, между которыми помещались частички мощей святых. На створках обычно бывало литое, резное или
чернёное изображение Богоматери с Младенцем. Не менее часто археологи находят языческие амулеты — предметы, оберегавшие от болезней, бед и колдовства. Многие из них представляют собой литые фигурки конских голов, к которым цепочками крепятся «бубенчики», выполненные в форме зверей, птиц, ложек, ножей и ухватов. Своим звоном бубенчики должны были отгонять нечистую силу.

«ГРИВНА ВЛАДИМИРА МОНОМАХА»

Некоторые памятники древнерусского ювелирного искусства получили огромную известность. О них пишут статьи и книги, помещают их фотографии в альбомы, посвящѐнные культуре домонгольской Руси. Более всего знаменита «Черниговская гривна», или «гривна Владимира Мономаха». Это чеканный золотой медальон XI в., так называемый *змеевик,* на одной стороне которого изображена женская голова в клубке из восьми змей, символизирующая дьявола, языческое божество или злое начало вообще. Против болезни направлена молитва на греческом языке. На другой стороне — архангел Михаил, призванный оборонять владельца гривны от дьявольских козней. Надпись, сделанная славянскими буквами, гласит: «Господи, помоги рабу своему Василию». Это был настоящий христианский амулет против нечистой силы. Сюжет и сама техника исполнения гривен-змеевиков заимствованы из Византии; в домонгольское время украшения подобного рода не были редкостью. «Черниговская гривна» выполнена необычайно искусно и должна была принадлежать богатой, знатной персоне скорее всего княжеского происхождения. Стоимость этой драгоценности равняется величине княжеской дани со среднего города. Медальон нашли в 1821 г. недалеко от города Чернигова, который в древности был столицей княжества.



Браслеты с изображением фантастических животных и ритуальных сцен. XII в. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



Браслет с изображением животных. XII в. Государственный Исторический музей, Москва.



Гривна Владимира Мономаха. XII в. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Надпись, указывающая на личность владельца — Василий, — подсказала историкам, что гривна принадлежала Владимиру Мономаху (1053— 1125), которому при крещении было дано имя Василий. Этот известнейший древнерусский полководец и политический деятель некоторое время княжил в Чернигове. Он оставил «Поучение» детям, написанное в форме мемуаров. В этом сочинении князь писал, что одним из любимых его занятий была охота. Выходя на неѐ, Владимир Мономах не боялся кабаньих клыков и копыт лося. Охотясь невдалеке от Чернигова, он обронил драгоценную гривну, донѐсшую до потомков работу искусных киевских мастеров.

ИМЕНА НА МЕТАЛЛЕ

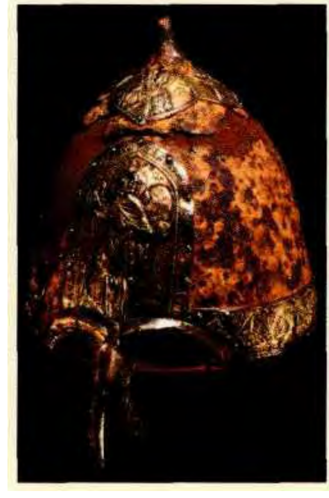
Абсолютное большинство памятников ювелирного искусства Древней Руси анонимны. Археологи, находя остатки мастерских, принадлежавших древнерусским умельцам золотого и серебряного дела, извлекали из-под земли все необходимые для ювелирного ремесла принадлежности. Однако история не сохранила имѐн замечательных мастеров, создавших «Черниговскую гривну» или колты из Михайловского клада. Порой лишь сами драгоценности «проговаривались» о своих творцах. Так, кратеры — драгоценные серебряные чаши для святой воды, созданные в средневековом Новгороде XII в., — несут на себе надписи, в которых сообщаются имена мастеров Косты и Братилы.

Знаменитая полоцкая просветительница XII в. княжна-игуменья Ефросиния в 1161 г. заказала крест для вклада в основанный ею Спасский монастырь. Шестиконечный крест высотой около полуметра был сделан из кипарисового дерева и сверху и снизу закрыт золотыми пластинками, украшенными драгоценными камнями. Уже к 20-м гг. XX в. почти все камни были потеряны, но известно, что их насчитывалось около двух десятков и среди них были гранаты. Камни крепились в гнѐздах на золотых пластинках, а между ними мастер вставил двадцать эмалевых миниатюр с изображением святых. Имя каждого святого

ШЛЕМ ЯРОСЛАВА ВСЕВОЛОДОВИЧА

В одной из витрин Оружейной палаты Московского Кремля выставлен древний шлем, железо которого проржавело, и лишь серебряные накладки по-прежнему сияют чистым блеском. На накладках, украшающих навершие шлема, прочеканены изображения Иисуса Христа, архангела

Михаила и избранных святых. Работа принадлежит новгородским мастерам и выполнена на высоком художественном уровне. История самого шлема связана с важными политическими событиями. В 1216 г. на реке Липице, у Юрьева Польского, сошлись две русские рати — новгородцев и суздальцев с многочисленными союзниками. Поле битвы было обильно полито кровью ратников, принадлежавших к городам и княжествам половины Руси. Вожди суздальцев, и среди них князь Ярослав Всеволодович, отец Александра Невского, были уверены в победе. Незадолго до начала битвы Ярослав Всеволодович и его брат князь Юрий Всеволодович по древнему обычаю обменялись доспехами. Сокрушительное поражение заставило их искать спасения в бегстве с поля боя. Юрий, не помня себя от страха, снял тяжѐлую кольчугу и шлем и спрятал их до лучших времѐн. Побеждѐнные остались живы и сохранили княжескую власть, однако отыскать дорогое вооружение им не удалось.



Шлем князя Ярослава Всеволодовича, отца Александра Невского.

прочеканено рядом с изображением. Внутри креста хранились христианские реликвии: кровь Иисуса Христа, частички мощей святых Стефана и Пантелеймона, а также кровь Святого Дмитрия. Святыня была обложена серебряными с позолотой пластинками, а края лицевой стороны обрамлены ниткой жемчуга. В глазах верующих реликвии в большей степени делали крест драгоценностью, чем золото и серебро, использованные ювелиром.

Судьба креста Святой Ефросинии Полоцкой, который поочерѐдно побывал в руках православных, католиков, униатов, в казне московских государей и тайнике французов, занявших Полоцк в 1812 г., печальна. Он был утрачен во время войны 1941 — 1945 гг., его искали журналисты, писатели, учѐные, политические деятели и даже Интерпол (Международная организация по борьбе с преступностью). История этих поисков так же драматична и безрезультатна, как, например, эпопея, связанная со знаменитой Янтарной комнатой (стены и вся обстановка которой были отделаны янтарѐм), похищенной нацистами в годы той же войны и с тех пор безуспешно разыскиваемой учѐными.

Описания и рисунки, сделанные до пропажи креста Святой Ефросинии, сохранили текст надписи, которую оставил на поверхности креста его создатель — полоцкий мастер Лазарь Богша (Богуслав). Крест Святой Ефросинии — одна из главных духовных святынь Белоруссии и признанный шедевр средневекового ювелирного искусства.

Ныне височные кольца, колты и многие другие произведения средневекового русского ювелирного искусства собраны в музеях. Особенно богатые коллекции принадлежат Государственному Историческому музею, Оружейной палате Московского Кремля и Патриаршей ризнице.




ИСКУССТВО ВОЗРОЖДЕНИЯ В ИТАЛИИ

ИСКУССТВО МАНЬЕРИЗМА

У человечества есть своя биография: младенчество, отрочество и зрелость. Эпоху, которую называют Возрождением, вернее всего уподобить периоду начинающейся зрелости с её неотъемлемой романтикой, поисками индивидуальности, борьбой с предрассудками прошлого. Без Возрождения не было бы современной цивилизации. Колыбелью искусства Возрождения, или Ренессанса *(франц.* Renaissance), была Италия.

Искусство Возрождения возникло на основе гуманизма (от *лат.* humanus — «человечный») — течения общественной мысли, которое зародилось в XIV в. в Италии, а затем на протяжении второй половины XV—XVI вв. распространилось в других европейских странах. Гуманизм провозгласил высшей ценностью человека и его благо. Гуманисты считали, что каждый человек имеет право свободно развиваться как личность, реализуя свои способности. Идеи гуманизма наиболее ярко и полно воплотились в искусстве, главной темой которого стал прекрасный, гармонически развитый человек, обладающий неограниченными духовными и творческими возможностями.

Гуманистов вдохновляла античность, служившая для них источником знаний и образцом художественного творчества. Великое прошлое, постоянно напоминавшее о себе в Италии, воспринималось в то время как высшее совершенство, тогда как искусство Средних веков казалось неумелым, варварским. Возникший в XVI в. термин «возрождение» означал появление нового искусства, возрождающего классическую древность, античную культуру. Тем не менее искусство Ренессанса многим обязано художественной традиции Средних веков. Старое и новое находилось в нерасторжимой связи и противоборстве.

При всѐм противоречивом многообразии и богатстве истоков искусство Возрождения — явление, отмеченное глубокой и принципиальной новизной. Оно заложило основы европейской культуры Нового времени. Все основные виды искусства — живопись, графика, скульптура, архитектура — чрезвычайно изменились.

В архитектуре утвердились творчески переработанные принципы античной ордерной системы (см. статью «Искусство Древней Эллады»), сложились новые типы общественных зданий. Живопись обогатилась линейной и воздушной перспективой, знанием анатомии и пропорций человеческого тела. В традиционную религиозную тематику произведений искусства проникало земное содержание. Усилился интерес к античной мифологии, истории, бытовым сценам, пейзажу, портрету. Наряду с монументальными настенными росписями, украшающими архитектурные сооружения, появилась картина, возникла живопись масляными красками.

Искусство ещѐ не совсем оторвалось от ремесла, но на первое место уже выступила творческая индивидуальность художника, деятельность которого в то время была на редкость многообразной. Поразительна универсальная одарѐнность мастеров Ренессанса — они часто работали в области архитектуры, скульптуры, живописи, совмещали увлечение литературой,

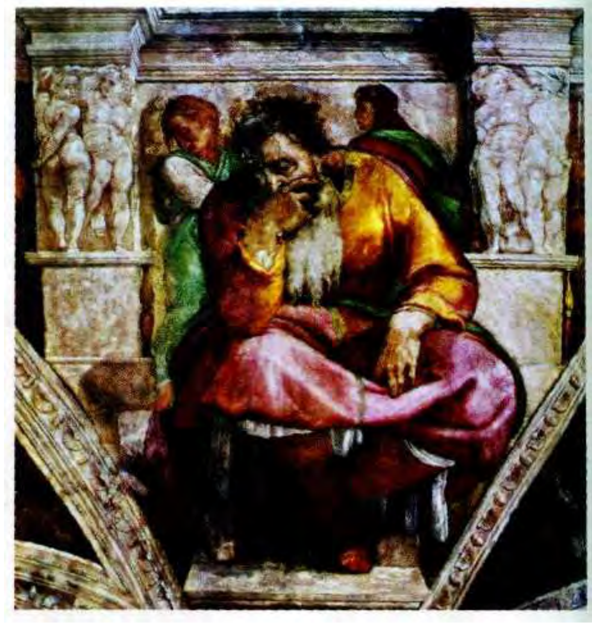
*Античность — история и культура Древней Греции и Древнего Рима, а также стран и народов, культура которых развивалась в контакте с древнегреческими и древнеримскими традициями.

**Линейная перспектива — способ изображения трѐхмерного предмета на плоскости. Методы линейной перспективы позволяют создать иллюзию пространственной глубины и соответствуют в целом особенностям фотографического изображения пространства и предметов. Воздушная перспектива — метод, с помощью которого художник передаѐт удалѐнные предметы, смягчая их очертания и уменьшая яркость цвета.


Милан
Павия
Верона
Падуя
Венеция
Парма
Феррара
Болонья
Балканский п-ов
Флоренция
Сиена
Перуджа
АДРИАТИЧЕСКОЕ МОРЕ
о. Эльба
Тибр
о. Корсика
Рим
ТИРРЕНСКОЕ МОРЕ
Неаполь
о. Сардиния
Палермо
СРЕДИЗЕМНОЕ МОРЕ
Италия в эпоху Возрождения
АФРИКА
о. Сицилия



Микелаиджело Буонарроти. Медный змий. Фреска. XVI в.
Сикстинская капелла. Ватикан.



Микеланджело Буонарроти. Пророк Иеремия. Фреска. XVI в.
Сикстинская капелла. Ватикан.



Микеланджело Буонарроти. Страшный суд. Грешник. Фреска. XVI в. Сикстинская капелла. Ватикан.

поэзией и философией с изучением точных наук. Понятие творчески богатой, или «ренессансной», личности стало впоследствии нарицательным.

В искусстве Возрождения тесно переплелись пути научного и художественного постижения мира и человека. Его познавательный смысл был неразрывно связан с возвышенной поэтической красотой, в своём стремлении к естественности оно не опускалось до мелочной повседневности. Искусство стало всеобщей духовной потребностью.

Формирование ренессансной культуры в Италии происходило в экономически независимых городах. В подъёме и расцвете искусства Возрождения большую роль сыграли Церковь и великолепные дворы некоронованных государей (правящих богатых семейств) — крупнейших покровителей и заказчиков произведений живописи, скульптуры и архитектуры. Главными центрами культуры Возрождения сначала были города Флоренция, Сиена, Пиза, затем — Падуя, Феррара, Генуя, Милан и позже всех, во второй половине XV в., — богатая купеческая Венеция. В XVI в. столицей итальянского Возрождения стал Рим. Начиная с этого времени местные центры искусства, кроме Венеции, утратили прежнее значение.

В эпохе итальянского Возрождения принято выделять несколько периодов: *Проторенессанс* (вторая половина XIII—XIV вв.), *раннее Возрождение* (XV в.), *Высокое Возрождение* (конец XV — первые десятилетия XVI в.), *позднее Возрождение* (последние две трети XVI в.).

ПРОТОРЕНЕССАНС

В итальянской культуре XIII—XIV вв. на фоне ещё сильных византийских и готических традиций стали появляться черты нового искусства — будущего искусства Возрождения. Потому этот период его истории и назвали Проторенессансом (т. е. подготовившим наступление Ренессанса; от *греч.* «протос» — «первый»).

Аналогичного переходного периода не было ни в одной из европейских стран. В самой Италии проторенессансное искусство существовало только в Тоскане и Риме.
В итальянской культуре переплетались черты старого и нового. «Последний поэт Средневековья» и первый поэт новой эпохи Данте Алигьери (1265 — 1321) создал итальянский литературный язык. Начатое Данте продолжили другие великие флорентийцы XIV столетия — Франческо Петрарка (1304—1374), родоначальник европейской лирической поэзии, и Джованни Боккаччо (1313—1375), основоположник жанра новеллы (небольшого рассказа) в мировой литературе. Гордостью эпохи являются архитекторы и скульпторы Никколо и Джованни Пизано, Арнольфо ди Камбио и живописец Джотто ди Бондоне.

АРХИТЕКТУРА

Итальянская архитектура долго следовала средневековым традициям, что выражалось в основном в использовании многих мотивов готики (см. статью «Готическое искусство»). Вместе с тем сама итальянская готика на северную не походила: она тяготела к спокойным крупным формам, ровному свету, горизонтальным членениям архитектуры, широким поверхностям стен. Церковь Санта-Кроче, одна из самых больших во Флоренции, была начата Арнольфо ди Камбио в конце XIII в. (фасад создан в XIX в.). Храм отличается широкими пролѐтами, единым светлым внутренним пространством, вместо сложных готических сводов в нѐм использовано деревянное потолочное перекрытие. В 1296 г. во Флоренции начали строить собор Санта-Мария дель Фьоре. Арнольфо ди Камбио хотел увенчать алтарную часть собора огромным куполом. Однако после смерти зодчего в 1310 г. строительство затянулось, его завершили только в период раннего Возрождения. В 1334 г. по проекту Джотто было начато строительство колокольни собора, так называемой кампанилы — стройной прямоугольной башни с поэтажными горизонтальными членениями и красивыми готическими окнами, стрельчатая арочная форма которых ещѐ долго сохранялась в итальянской архитектуре.
Среди наиболее известных городских дворцов — палаццо делла Синьория во Флоренции. Предполагают, что его построил Арнольфо ди Камбио. Это тяжѐлый куб с высокой башней, облицованный грубым камнем. На фасаде — окна разной величины, незаметный вход расположен сбоку. Здание определяет облик старого городского центра, суровой громадой вторгаясь на площадь. Могучий дворец служил символом независимости Флоренции. Более нарядно ритмически организованное палаццо Публико в Сиене (1298— 1310 гг.). Его фасад выходит на площадь дель Кампо. Подобная амфитеатру, расположенному на склоне холма, площадь как нельзя лучше приспособлена для созерцания различных зрелищ множеством народа. Площадь дель Кампо — первый в Европе праздничный центр города, где устраивались турниры и



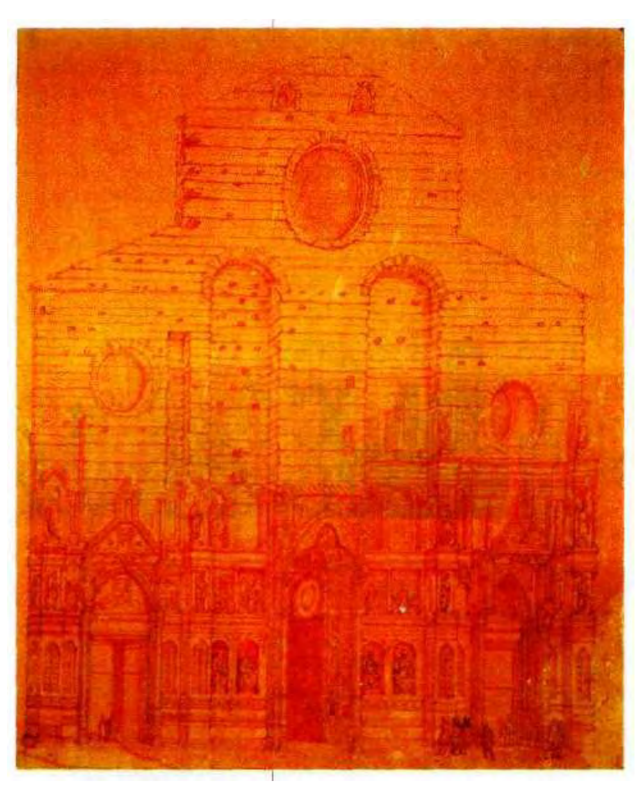
Колокольня кафедрального собора во Флоренции. Середина XIV в. (Строительство начал Джотто, а завершили Андреа Пизано и Франческо Таленти.)

*На протяжении нескольких столетий многими областями Центральной и Южной Италии владела Византийская империя.

Тоскана — область в Италии с центром во Флоренции.

**Алтарь — восточная часть храма, отделѐнная алтарной преградой.

***Турниры — военные состязания рыцарей в средневековой Западной Европе.



Арнольфо ли Камбио.
Фасад флорентийского собора. Рисунок XVI в. Музой дель Опера дель Дуомо, Флоренция.



Центральный неф собора Санта-Мария дель Фьоре. XIII—XIV вв. Флоренция.

театральные представления. До сих пор каждый год здесь происходят конные состязания между городскими округами. Им предшествует красочный парад участников в средневековых костюмах.

СКУЛЬПТУРА

Раньше, чем в архитектуре и живописи, новые художественные искания наметились в скульптуре, и прежде всего в пизанской школе, основателем которой был Никколо Пизано (около 1220 — между 1278 и 1284). Он родился на юге, в Апулии, но, работая в Пизе, так сроднился с городом, что получил

прозвище Пизано, с которым вошѐл в историю итальянского искусства. Его творчество развивалось под влиянием античной традиции, он, несомненно, изучал скульптурное оформление позднеримских и раннехристианских саркофагов. Шестигранная мраморная кафедра (1260 г.), выполненная им для баптистерия в Пизе, стала выдающимся достижением ренессансной скульптуры и повлияла на еѐ дальнейшее формирование. Кафедра из белого, розово-красного и тѐмно-зелѐного мрамора представляет собой целое архитектурное сооружение, легко обозримое со всех сторон. По средневековой традиции, на парапетах (стенках кафедры) представлены рельефы на сюжеты из жизни Христа, между ними располагаются фигуры пророков и аллегорических добродетелей. Колонны опираются на спины лежащих львов.

Никколо Пизано использовал здесь традиционные сюжеты и мотивы, однако кафедра принадлежит уже новой эпохе. Главное достижение ваятеля состоит в том, что он сумел придать формам объѐмность и выразительность, а каждое изображение обладает телесной мощью. Образы Пизано статичны, величавы и бесстрастны. Богоматерь напоминает римскую богиню Юнону, аллегория Силы в виде обнажѐнного атлета — античного героя Геракла.

*Кафедра — в христианском храме возвышение, с которого произносятся проповеди.

**Баптистерий — в христианской архитектуре сооружение, в котором совершается таинство крещения.

***Пророк — в религии избранник Бога на земле, открывающий людям волю Бога и смысл прошедшего, настоящего и будущего.

****Аллегория — выражение какого-либо отвлечѐнного понятия в виде конкретного образа (например, правосудия в виде женщины с завязанными глазами и с весами в руках).

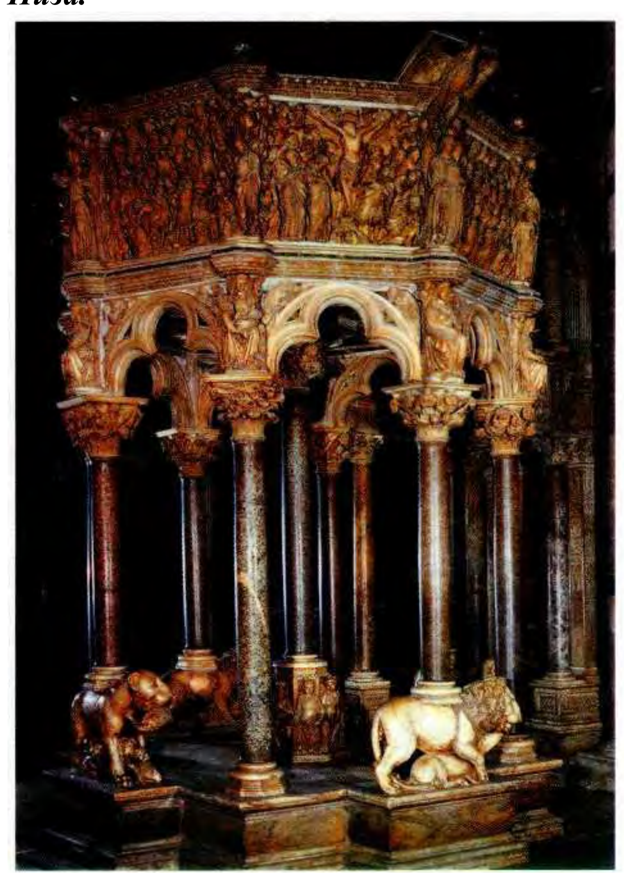
Из мастерской Никколо Пизано вышли замечательные мастера скульптуры Проторенессанса — его сын Джованни Пизано и Арнольфо ди Камбио, известный и как архитектор. Арнольфо ди Камбио (около 1245 — после 1310) тяготел к монументальной скульптуре, в которой использовал свои жизненные наблюдения. Одна из лучших работ мастера, выполненная им совместно с отцом и сыном Пизано, — фонтан на площади Перуджи. Украшенный многочисленными рельефами и статуями фонтан Фонте Маджоре, оконченный в 1278 г., стал гордостью города. Запрещалось поить из него животных, брать воду в бочонки из-под вина или в немытую посуду. Полулежащие фигуры, выполненные Арнольфо ди Камбио для фонтана, сохранились в городском музее во



Никколо Пизано. Поклонение волхвов. Рельеф в Пизанском баптистерии. XIII в.



Никколо Пизано. Кафедра баптистерия. XIII в. Пиза.



Джованни Пизано. Кафедра в соборе. XIII в.

Пиза.
407



Джотто ди Бондоне.
Страшный суд. Фрагмент. XIV в. Капелла дель Арена. Падуя.

фрагментах. В них скульптор сумел передать всѐ богатство движений человеческого тела.

Особое место в истории итальянской скульптуры конца XIII — начала XIV в. принадлежит Джованни Пизано (1245 или 1250 — после 1314). Ученик и помощник Никколо Пизано, он стал гораздо более известным мастером, чем его знаменитый отец. В произведениях Джованни было много нового и необычного. Почти ровесник Джотто, он являл собой полную противоположность мудрой сдержанности своего флорентийского современника.

В науке сложилась давняя традиция характеризовать Джованни Пизано как ревностного почитателя готического искусства Франции. Предполагают, что он посетил эту страну и был потрясѐн великолепием и выразительностью еѐ архитектуры и скульптуры. Однако эмоциональность, неистощимую фантазию, страстность произведений Джованни Пизано невозможно объяснить только подражанием прекрасным образцам. Эти качества свидетельствуют о его богатой, пылкой натуре, об особенностях его мировосприятия. Творчество Джованни Пизано — редкий пример искусства, которое опережало своѐ время и протягивало нити в будущее. Неслучайно его искания имеют сходство с опытами прославленного скульптора Микеланджело.

Наиболее известны созданные Джованни Пизано кафедры в Пизанском соборе и церкви Сант-Андреа в Пистойе, а также статуи святых, пророков, Мадонн.

Сложные многофигурные рельефы, украшающие кафедры в соборе Пизы и церкви Сант-Андреа в Пистойе, охвачены порывистым движением. Фигуры, утратив спокойствие образов Никколо Пизано, словно стремятся вырваться из камня. Их жесты естественны, лица выразительны. Особенно экспрессивны такие драматические сцены, как «Распятие» и «Избиение младенцев».

Переплелись между собой многочисленные фигуры; матери, пытаясь спасти своих детей, вступают в схватку с солдатами; даже львы, поддерживающие пизанскую кафедру, кажется, рычат от ярости.

Статуям Джованни Пизано присущи резкие повороты, угловатые очертания. Вслед за французскими мастерами он обратился к образу Мадонны с Младенцем на руках. Но его Небесные Царицы почти суровы, полны сильного внутреннего чувства; их лица с резким прямым профилем обращены к Спасителю. Мать обменивается с Ним долгим пристальным взглядом.

ЖИВОПИСЬ

Одним из самых ценных источников сведений о жизни и творчестве итальянских художников Возрождения служит внушительный труд «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550 г.), принадлежащий перу Джорджо Вазари (1511 —1574), итальянского архитектора, живописца и историка искусства.

Первое жизнеописание в книге Вазари посвятил Чимабуэ (настоящее имя Ченни ди Пепо; около 1240 — около 1302), которого он назвал родоначальником нового итальянского стиля живописи. Чимабуэ был знаменит во Флоренции как мастер торжественной алтарной картины и иконы. Его образам свойственны отвлечѐнность и статичность. Хотя Чимабуэ в творчестве следовал византийским

традициям, он старался выразить в своих работах земные чувства, смягчить жѐсткость византийского канона.

Поиски нового гораздо решительнее обнаружили себя в произведениях Пьетро Каваллини (между 1240 и 1250 — около 1330), поклонника позднеантичной живописи. Каваллини жил и работал в Риме. Он автор мозаик (церковь Санта-Мария ин Трастевере; 1291) и фресок (церковь Санта-Чечилия ин Трастевере; около 1293). Живописец придавал изображениям объѐмность и материальную осязаемость.

*Мозаика — рисунок иди упор из кусочков камней, стекла или других материалов.

**Канон — правило, закон, система норм, свойственная. в частности, какому-либо художественному стилю.

***Экспрессия— яркое проявление чувств, настроений, мыслей.

****По библейской легенде, царь Иудеи Ирод, узнав о рождении Христа в Вифлееме, приказал своим воинам убить в этом городе всех мальчиков младше двух лет.

Достижения Каваллини перенял Джотто ди Бондоне (1266 или 1267—1337), величайший художник Проторенессанса, истинный новатор в итальянской живописи. Он родился в Колле де Веспиньяно близ Флоренции в крестьянской семье. Вазари приводит в «Жизнеописаниях...» такую легенду. Мальчик Джотто как-то пас овец и, пока те щипали траву, рисовал на камне. Мимо проходил Чимабуэ. Поражѐнный дарованием ребѐнка, живописец принял его в свою мастерскую. Существует и другая версия: отданный отцом в обучение к торговцу шерстью, мальчик часто убегал из лавки и проводил время в мастерских флорентийских живописцев, пока, наконец, Чимабуэ не убедил Бондоне-отца не препятствовать художественным наклонностям сына. Из обеих версий следует, что Джотто был учеником Чимабуэ, что, однако, у некоторых его биографов вызывает сомнение. Предполагают,

что Джотто, живший в Риме в начале XIV в., мог учиться у Каваллини. Затем художник работал во многих городах Италии: в Падуе он написал фрески для капеллы дель Арена, во Флоренции — цикл фресок для капелл Барди и Перуцци в церкви Санта-Кроче, жил в Милане, а с 1329 по 1 333 г. — в Неаполе (работы не сохранились). В 1 334 г. он поселился во Флоренции и оставался там до самой смерти, занимаясь архитектурой.

Наиболее известные произведения Джотто — фрески в капелле



Чимабуэ.
Мадонна на троне.
XIII в.
Галерея Уффици,
Флоренция.

ФРЕСКА, СИНОПИЯ, КАРТОН

В искусстве итальянского Возрождения настенная живопись занимала господствующее место. Она выполнялась в технике *фрески* — красками, приготовленными на воде, писали по сырой штукатурке (само слово «фреска» по-итальянски означает «свежий», «сырой») и по сухой («а секко», что в переводе с итальянского означает «по сухому»). Основное связующее вещество штукатурки — известь. Фресковая роспись выполняется быстро и нередко по частям, между которыми остаются соединительные швы. Со второй половины XV столетия технику фрески стали дополнять живописью «по сухому», которая позволяла работать несколько медленнее и допускала отделку деталей.

Работе над росписями предшествовало изготовление *синопий* — вспомогательных рисунков, нанесѐнных под фреску на первый слой штукатурки. Они выполнялись красной охрой, которая добывалась из глины близ города Синоп на южном берегу Чѐрного моря и называлась синопской краской, или синопией, затем и сами рисунки стали именоваться синопиями. Они применялись в итальянской живописи с XIII в. и до середины XV в. При реставрации в 1960 г. «Триумфа смерти» в галерее кладбища Кампо Санто в Пизе были обнаружены синопии, ещѐ более выразительные, чем сама фреска. После наводнения 1966 г. во Флоренции при реставрационных работах нашли большое количество синопий. Выставка снятых со стен фресок и синопий состоялась в 1968 г. в Нью-Йорке, Лондоне и других городах. Не все живописцы обращались к синопиям. Джотто, например, обходился без них.

Постепенно от синопии отказались. С середины XV в. широкое распространение в живописи получили *картоны.* Это выполненные на бумаге или на ткани подготовительные рисунки в размере будущих произведений. Контуры рисунка переносили на влажную штукатурку с помощью угольной пыли. Еѐ продували через проколотые в контуре дырочки и вдавливали в штукатурку каким-либо острым инструментом.

Иногда синопии из эскизного наброска превращались в законченный монументальный рисунок, а картоны приобретали значение самостоятельных произведений живописи.
*Капелла — часовня; небольшое отдельно стоящее сооружение или помещение в церкви для молитв одной семьи.



Джотто ди Бондоне.
Бегство в Египет. Фреска.
Начало XIV в.
Капелла дель Арена. Падуя.

дель Арена в Падуе (1304— 1306 гг.), названной так потому, что на еѐ месте когда-то находилась арена цирка. Капелла была построена в самом начале XIV в. иадуанским банкиром Энрико Скровеньи, который заказал Джотто выполнить росписи, а Джованни Пизано — статую Мадонны с Младенцем.

Сравнительно небольшая капелла имеет форму вытянутого прямоугольника. Тот, кто переступает еѐ порог, останавливается в радостном изумлении: столько света и простора в сравнительно небольшом помещении. Это впечатление возникает благодаря фрескам Джотто с их сияющими красками и ясностью форм. На холодновато-синем фоне выделяются фигуры, написанные в жѐлтых, розовых, зелѐных тонах. Роспись посвящена жизни Богоматери и Христа. На стене у входа помещен «Страшный суд», напротив находится «Благовещение».

На длинных стенах расположены в три ряда самостоятельные композиции. Они связаны друг с другом
как сцены одного рассказа. Повествование неторопливо и незамысловато, исполнено спокойного достоинства. Фигуры изображены на фоне природного и архитектурного пейзажа. Образы Джотто естественны, человечны, сдержанны, лица однотипны, детали скупы. Художник выразительно использовал язык жестов, движений, обобщѐнных силуэтов, передал разные оттенки простых

человеческих чувств и душевных состояний. Каждая композиция, являясь частью целого, может восприниматься и как самостоятельное произведение.
Джотто ввѐл в традиционную систему росписей новые сюжеты, связанные с жизнью Иоакима и Анны, родителей Марии — Матери Христа.
Глубоко удручѐнный старец Иоаким, изгнанный из Иерусалимского храма за бездетность — знак отверженности Богом, возвращается к своим стадам. Пастухи встречают его, сочувственно переглядываясь друг с другом. Ландшафт на этой росписи напоминает условный скалистый фон византийских икон, фигуры на переднем плане изображены объѐмно и обобщѐнно. Более реально запечатлѐн пейзаж в сцене встречи Иоакима и Анны у Золотых ворот: стена расположена слегка по диагонали, из ворот группой выходят женщины. Всѐ внимание сконцентрировано на радостных объятиях супругов, получивших наконец благую весть о том, что у них вскоре родится ребѐнок.
В драматичном «Оплакивании Христа» на фоне голой скалы с высохшим деревом группа учеников и женщин окружает мѐртвого Христа, распростѐртого на земле. Сидящие на переднем плане спиной к зрителю фигуры в широких одеяниях как будто замыкают скорбную сцену.
Одна из самых известных росписей падуанского цикла — «Поцелуй Иуды» — рассказывает о поединке добра и зла, благородства и низости. На фоне синего неба среди взметнувшихся копий и факелов Христос и обнимающий его Иуда изображены в профиль. Они смотрят
*В христианстве Страшный суд — последний суд над живыми и мѐртвыми после второго пришествия Христа на Землю. После суда праведников ждѐт райское блаженство, а грешников — адские муки.
**Благовещение — весть, принесѐнная архангелом Гавриилом, о том, что у Девы Марии родится Сын — Иисус Христос, Спаситель.
***Иуда Искариот — один из учеников Христа (апостолов), предавший Спасителя.

друг другу в глаза. Спасителю с лицом безупречной, почти античной красоты противопоставлен низколобый, уродливый Иуда. Он предал Учителя: целуя Христа, помог страже опознать его в ночной темноте и схватить. Джотто достигает здесь неведомой до тех пор психологической глубины.
Новаторское значение искусства Джотто осознали уже его современники, оно привлекало к себе большое внимание и в последующие века.
После Джотто в развитии итальянской живописи произошѐл заметный спад. Искусство последних двух третей XIV в., отмеченное влиянием готики, принято называть *треченто* (от *итал.* trecento — «триста»; итальянское название XIV в.).
Во второй половине XIV в. в Италии на первое место вышла живописная школа Сиены. При всѐм богатстве и процветании этот тосканский город меньше, чем Флоренцию, затронуло движение Ренессанса. Как писал П. П. Муратов — историк, искусствовед, один из ярких представителей русского «серебряного века», «Сиена всегда была беднее мыслью, чем Флоренция, но богаче чувством... В этом городе искусство не было призвано указывать путь человечеству, намечать линии всемирной истории духа, как это было с искусством во Флоренции. Оно было замкнуто в кругу простых верований и ясных непосредственных чувств».
Дуччо ди Буонинсенья (около 1255 — 1320), старший современник Джотто и основатель сиенской школы живописи, в своѐм творчестве придерживался традиций византийской иконописи. Его крупнейшая работа — огромный алтарный образ «Маэста» («Величие»). Когда икону переносили из мастерской в Сиенский собор, в городе было устроено всенародное торжество. В центре вытянутой горизонтальной композиции восседает на троне Мадонна с Младенцем. Их окружают святые и ангелы, а также отдельные, меньшие по размерам сцены, посвящѐнные Богоматери и Христу.



Джотто ди Бондоне. Возвращение Иоакима к пастухам. Фреска. Начало XIV в. Капелла дель Арена. Падуя.



Джотто ди Бондоне. Поцелуй Иуды. Фреска. Начало XIV в. Капелла дель Арена. Падуя.

Оборотная сторона доски состояла из множества небольших, полных драматизма изображений на темы Страстей Господних.

К кругу Дуччо принадлежал Симоне Мартини (около 1284— 1344), крупнейший и изысканнейший мастер сиенской живописи XIV в. Он увлекался светской позднеготической культурой, рыцарской поэзией, французской миниатюрой. Симоне Мартини работал в Сиене, Ассизи, Неаполе, а в

последние годы жизни — при папском дворе в Авиньоне, где стал другом Петрарки. Известно, что он написал портрет Лауры, возлюбленной поэта (к сожалению, не сохранившийся). Росписи Симоне Мартини, украшающие зал Маппамондо (Карты Мира) в сиенском палаццо Публико, свидетельствуют о том, что, несмотря на приверженность мастера к культуре поздней готики, в его творческом воображении рождались необычные образы.

Большая фреска «Маэста» (1315 г.) сияет светлыми розовыми, жѐлтыми, голубыми, золотисто-зелѐными красками на ярко-синем фоне. Под сенью лѐгкого розового балдахина с алыми и белыми кистями Мадонна с Младенцем, а также окружающие еѐ святые и ангелы образуют изящную группу.

На противоположной стене зала Симоне Мартини поместил тѐмную фреску иного характера. В истории искусства она стала первым изображением конкретного исторического события с портретом современника. Этот портрет явился прототипом будущих конных монументов. В верхней части стены находится сравнительно узкая полоса росписи. На фоне густо-синего неба и жѐлто-бурого, мертвенного, голого, словно кристаллического пейзажа с изображением крепостей Монтемасси и Сассофорте, а также укреплѐнного лагеря сиенцев едет на коне кондотьер Гвидориччо де Фольяни. Он изображѐн в профиль, его чертам мастер придал портретное сходство с оригиналом. Кондотьер отвоевал крепости у захвативших их пизанцев. Фреска запечатлела на века его подвиги и суровый дух времени, в котором реальность тесно переплелась с вымыслом. Одеяние прямо держащегося в седле всадника и попона на ло-



Симоне Мартини.
Кондотьер Гвидориччо де Фольяно. Фреска. XIV в. Палаццо Публико. Сиена.

*Страсти Господни — страдания Христа во время последней недели Великого поста (перед Пасхой): сто мучили, а затем распяли.

**Кондотьер (от *итал.* condottiere — «наѐмник») — предводитель наѐмного военного отряда в Италии XIV—XVI вв., находившийся на службе у какого-либо государя или Папы римского.

БРАТЬЯ ЛОРЕНЦЕТТИ

Знаменитыми представителями сиенской живописи XIV в. были братья Пьетжо (около 1280 — около 1348) и Амброджо (начало XIV в. — 1348) Лоренцетти. Старший из братьев, Пьетро, известен как создатель монументальных и драматических образов во фресковой живописи. Однако

главенствующая роль в этом искусстве принадлежала младшему брату— Амброджо. Учѐный и писатель, он некоторое время жил во Флоренции, увлекался античностью, изучал законы перспективы. Его прославили фрески в палаццо Публико. Мастер расписал Зал девяти, предназначенный для заседаний городских властей. Три стены зала почти на три метра от пола сплошь покрыты фресками «Аллегория Доброго правления», «Последствия Доброго правления», «Последствия Злого правления». При создании первой композиции автор следовал приѐмам средневековой аллегории: торжественно восседающие фигуры Доброго правления и добродетелей превосходят по размерам изображения людей. Среди аллегорий обычно выделяют полулежащую фигуру Мира — молодую светловолосую женщину в белом одеянии. На фреске «Последствия Доброго правления» представлен один из первых в Италии городских пейзажей — средневековая Сиена, запечатлѐнная в повседневной жизни. Нарядный город, изображѐнный Лоренцетти в розовых и жѐлто-охряных тонах, предстаѐт как нагромождение множества живописных зданий. Улочки уходят в глубину, за выступами домов скрываются всадники, пешеходы, повозки. Изображения живые и непосредственные: в окне школы видны дети и их учитель, по улице пастух гонит коз, знатная дама возвращается в свой дворец, кто-то везѐт тележки с грузами, жители выглядывают с балконов и из окон. На дальнем плане возвышается верхняя часть собора, кровельщики чинят его крышу. Справа за крепостной стеной видны холмы, возделанные поля и огороды. Крестьяне заняты своим каждодневным трудом, кавалькада молодѐжи направляется на охоту. На переднем плане девушки, одетые по последней французской моде, ведут радостный хоровод, что символизирует благоденствие и праздничное настроение горожан при господстве Доброго правления.
шади имеют одинаковый узор из крупных тѐмно-синих ромбов на жѐлтом фоне. Узор как бы объединяет всадника и мощное животное в одно существо. Фреска датирована художником 1328 г.
Особенно хорошо известен алтарный образ «Благовещение» (1333 г.), ныне находящийся в галерее Уффици во Флоренции. Это центральная часть алтарной картины, каждая деталь которой отмечена утончѐнной красотой. Произведение отличают богатство цвета на фоне матового золота, певучий ритм линий. Изящная Мария, коленопреклонѐнный ангел, между ними прекрасная золотая ваза с белыми лилиями, словно отлитые из золота лѐгкие декоративные детали фона — всѐ проникнуто тонкой поэзией.
Петрарка писал уже после кончины Мартини: «Я знал двух художников — оба они талантливы и великолепны: это Джотто во Флоренции, чья слава среди современников велика, и Симоне из Сиены».
Одна из особенностей сиенской школы XIV в. — создание типа женской красоты, который, став еѐ узнаваемой приметой, повторялся и варьировался в других центрах итальянского искусства. С современной точки зрения эти белокурые красавицы изысканны, но не особенно привлекательны: длиннолицы, длинноносы, с миндалевидным разрезом близко посаженных глаз.
В последние десятилетия XIV столетия Италия переживала тяжѐлые потрясения, связанные с упадком торговли, войнами, а главное, с «чѐрной смертью» — эпидемиями чумы, завезѐнной с Востока.
Идея конца света, сопутствующая смене веков, широко распространилась в итальянском обществе, в котором нарастали мрачный



Андреа дель Кастаньо.
Франческо Петрарка. Фреска. XV в. Галерея Уффици, Флоренция.
413



Симоне Мартини.
Благовещение. Фрагмент. XIV в. Галерея Уффици, Флоренция.

пессимизм и мистические настроения. Редкий по выразительности памятник живописи — огромная фреска «Триумф смерти» в галерее кладбища Кампо Санто в Пизе (1350—1360 гг.), авторы которой

точно неизвестны до сих пор. Фреска сильно пострадала во время бомбардировки 1944 г. В главной её части Смерть — крылатая седая старуха — летит с косой в руках к группе беззаботно развлекающихся в саду юношей и девушек, в то время как уродливые калеки, нищие и старики, жестикулируя и размахивая костылями, тщетно стараются обратить на себя её внимание. В левой части росписи кавалькада нарядных всадников неожиданно видит на опушке леса три открытых гроба с умершими. Средневековая тема безграничного могущества смерти, быстротечности жизни всё чаще возникала в европейской живописи, воплощаясь как в масштабных аллегорических композициях, так и в небольших натюрмортах.

РАННЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

В XV в. искусство Италии заняло господствующее положение в художественной жизни Европы. Основы гуманистической светской (т. е. не церковной) культуры были заложены во Флоренции, оттеснившей на второй план Сиену и Пизу. Флоренцию того времени называли «цветком Италии, соперницей славного города Рима, от которого она произошла и величию которого подражает». Политическая власть принадлежала здесь купцам и ремесленникам, особое влияние на городские дела оказывали несколько богатейших семейств. Они постоянно соперничали друг с другом. Эта борьба закончилась в конце XIV в. победой банкирского дома Медичи. Его глава, Козимо Медичи, стал негласным правителем Флоренции. Ко двору Козимо Медичи (а затем и его внука Лоренцо, прозванного Великолепным) стекались писатели, поэты, учѐные, архитекторы и художники.

В архитектуре тогда произошѐл подлинный переворот. Во Флоренции развернулось широкое строительство, на глазах менявшее облик города.

АРХИТЕКТУРА

Уроженцем Флоренции был Филиппо Брунеллески (1377—1446), родоначальник ренессансной архитектуры Италии, один из создателей научной теории перспективы (возводил постройки на основе точных математических расчѐтов). Разносторонне одарѐнный, получивший широкое гуманистическое образование, он

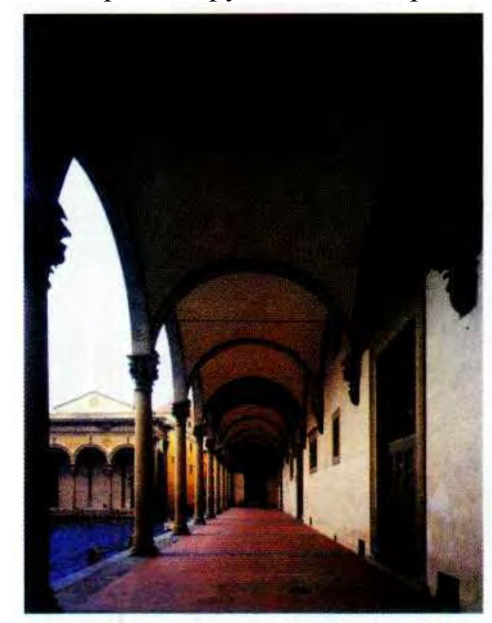
*Галерея — длинное крытое помещение, одна из стен которой заменена колоннами, столбами или сплошным рядом окон.

первоначально работал как скульптор и участвовал (но не выиграл) в конкурсе 1401 г. на лучший проект бронзовых рельефов для дверей флорентийского баптистерия.

Ранняя постройка Брунеллески — купол собора Санта-Мария деть Фьоре во Флоренции; это образец блестящего пластического (пространственного) и инженерного решения. Брунеллески предстояло перекрыть без возведения лесов огромный пролѐт купола (диаметр основания сорок два метра). Зодчий изобрѐл необычайно сложную для своего времени конструкцию: лѐгкий пустотелый купол имел двойную оболочку и каркас из восьми рѐбер, который опоясывали кольца. Грандиозный купол, покрытый тѐмно-красной черепицей, связанный крепкими белыми рѐбрами и увенчанный изящным беломраморным световым фонарѐм, торжественно парит над городом как величественный образ Флоренции. Великий итальянский архитектор Леон Баттиста Альберти, посвящая Брунеллески свой трактат о живописи, писал, что это «великое... вздымающееся к небесам сооружение осеняет собой все тосканские земли». Творение Брунеллески — предшественник многочисленных купольных храмов в Италии и других странах Европы.

Одновременно с возведением купола архитектор построил в 1421 — 1444 гг. первое в истории ренессансного гражданского зодчества здание детского приюта — Оспедале дельи Инноченти (что в переводе с итальянского означает «госпиталь и приют невинных»). Госпиталь украсил небольшую флорентийскую площадь Санта-Аннунциата. Гуманное назначение постройки отразилось на еѐ приветливом, спокойном облике. Двухэтажный фасад протянулся по одной из сторон площади. Его нижний этаж открывается девятью аркадами на стройных изящных колоннах, под арками распола-

гаются девять прямоугольных окон. Невысокая лестница почти во всю ширину фасада словно приглашает вступить под своды аркад. Продуманный чѐткий план, прекрасные лѐгкие пропорции, простые формы пронизанного светом и полного воздухом фасада создают впечатление равновесия и гармонии. Позднее, в 1463—1466 гг., промежутки между арками были украшены цветными керамическими медальонами с рельефами работы флорентийского скульптора Андреа делла Роббиа. Рельефы изображают спелѐнатых младенцев.
В постройке Брунеллески выражена одна из главных особенностей



Филиппо Брунеллески.
Галерея Оспедале дельи Инноченти. XV в. Флоренция.



Филиппо Брунеллески.
Фасад Оспедале дельи Инноченти. XV в.
Флоренция.

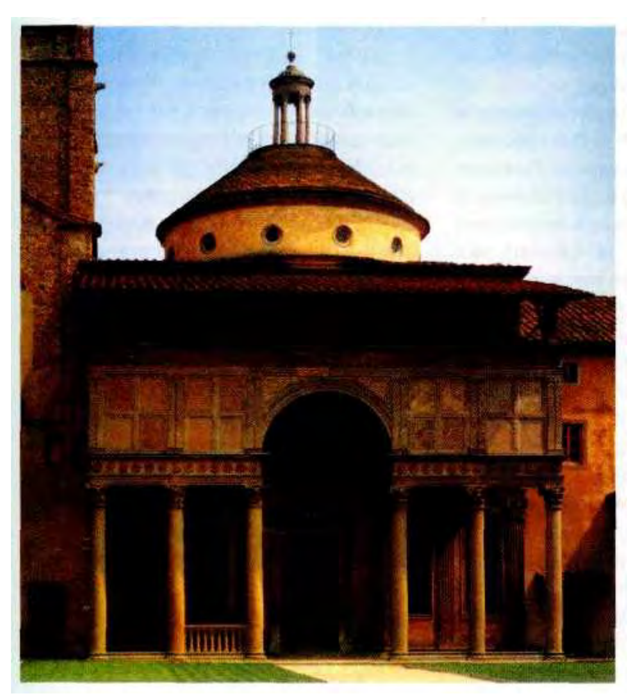
*Купол архитектурное покрытие в форме полушария или опрокинутой чаши.
**Керамика — материал, получаемый при обжиге глины с минеральными добавками.

ранней ренессансной архитектуры: предназначенная для людей, она по масштабам соразмерна человеку, приближена к его реальному росту в отличие от готических построек с их высокими сводами.
Создание композиции, ориентированной на единый центр и увенчанной куполом, хотя и не было изобретением архитектуры Возрождения, но стало одной из еѐ главных тем как воплощение высшего совершенства Вселенной.
Брунеллески положил начало созданию купольного храма на основе античного ордера. В 1421 — 1428 гг. он построил боковую капеллу церкви Сан-Лоренцо во Флоренции. Использованные Брунеллески в этом сооружении архитектурные принципы получили дальнейшее развитие в его знаменитой капелле Пацци (1429—1443 гг.) — подлинной жемчужине раннего Возрождения. Расположенная в глубине узкого двора церкви Санта-Кроче, капелла богатого флорентийского рода Пацци встречает входящего изящным шестиколонным портиком с большим центральным арочным проѐмом. По недавно полученным архивным данным, портик, возведѐнный Брунеллески, впоследствии был перестроен. Однако трудно допустить, что в новом сооружении не отразился общий образный замысел великого зодчего. Сама же залитая светом небольшая, прямоугольная в плане капелла Пацци покоряет красотой пропорций, равновесием частей, чистотой линий. Плоскости жемчужно-серых стен словно расчерчены выполненными из тѐмно-серого камня полосами архитектурных тяг, прямоугольниками, кругами, дугами арок. Убранство стен воспринимается как элемент архитектуры, производящей впечатление лѐгкости и одухотворѐнности.
В начале 30-х гг. XV в. Брунеллески вместе со своим другом, замечательным скульптором Донателло, посетил Рим. На ранних этапах Возрождения знакомство итальянского общества с античной культурой происходило благодаря изучению сохранившихся архитектурных памятников древности и обнаруженным рукописям — их собирали, изучали и переписывали. Во время поездки Брунеллески и Донателло участвовали в раскопках, обмеряли, исследовали и классифицировали античные памятники. Влияние римской классики сказалось в поздних крупных постройках Брунеллески — флорентийских церквах Сан-Лоренцо (1442—1444 гг.) и Санто-Спирито (начата им в 1444 г.; закончена уже после его смерти в 1487 г.).
Создание нового типа городских дворцов, послуживших образцом для общественных зданий позднейшего времени, стало одной из глав-



Филиппо Брунеллески.
Купол кафедрального собора Санта-Мария дель Фьоре. XV в. Флоренция.

*Портик — галерея на колоннах или столбах, обычно перед входом в здание.
В архитектуре тяга - выступ, разделяющий стену по горизонтали.



Филиппо Брунеллески.
Капелла Пацци. XV в. Флоренция.



Филиппо Брунеллески. Интерьер церкви Сан-Лоренцо. XV в.
Флоренция.

ных задач итальянской архитектуры XV столетия.

Следующий этап развития итальянской архитектуры XV в. связан с именем Леона Баттисты Альберти (1404—1472), философа и учѐного. По многогранности деятельности и интересов, охватывавших гуманитарные и точные науки, экономику, философию, поэзию, музыку, живопись, скульптуру, архитектуру, Альберти — идеальная «ренессансная личность», сравнимая лишь со всемирно известным мыслителем и художником классического Возрождения Леонардо да Винчи.

Альберти принадлежал к образованной флорентийской семье, изгнанной из родного города политическими противниками. Он испытал в юности лишения, но всѐ-таки сумел получить блестящее образование, изучая в университетах Падуи и Болоньи юриспруденцию, математику и естественные

науки. В 1428 г. ему удалось вернуться во Флоренцию, где он вошѐл в круг учѐных и художников, группировавшихся вокруг двора Медичи.

В 1432 г. Альберти переселился в Рим, где получил должность секретаря Папы римского Евгения IV. Страстный поклонник античности, Альберти создал в 30-х гг. «Описание города Рима», составив его первую топографическую карту, и здесь же написал свой знаменитый трактат «Десять книг о зодчестве» (1449— 1452 гг.). Ранее им были созданы трактаты «О живописи» и «О статуе» (1435—1436 гг.). В Италии и за еѐ пределами Альберти снискал себе славу выдающегося теоретика искусства. И всѐ же его главным призванием оставалась архитектура, хотя зодчему далеко не всегда удавалось осуществить свои смелые замыслы. С одной стороны, ему хотелось вернуться к классическому стилю с его чѐткими геометрическими формами, строгой планировкой зданий, стенами с ордером и сдержанным оформлением. Но с другой стороны, в его творчестве было немало необычного, обращѐнного в будущее. Первоначальный замысел зодчего ярче всего выражен во флорентийском палаццо (дворец) Ручеллаи (1446—1451 гг.), которое завершил помощник Альберти, известный архитектор Бернардо Росселино. Общая композиция здания

ДВОРЦЫ ФЛОРЕНЦИИ

Дворцы в Италии называются *палаццо* (от *лат.* palatium; отсюда и русское слово «палата»). Тип богатого городского палаццо складывался во Флоренции в XV в. Его особенностями являются чѐткое разделение замкнутого объѐма здания на три этажа, открытый внутренний двор с летними поэтажными аркадами, применение *руста* (от *лат.* rusticus — «грубый», «неотѐсанный») для облицовки фасада, т. е. камня с грубо-околотой или выпуклой лицевой поверхностью, а также сильно вынесенный декоративный карниз.

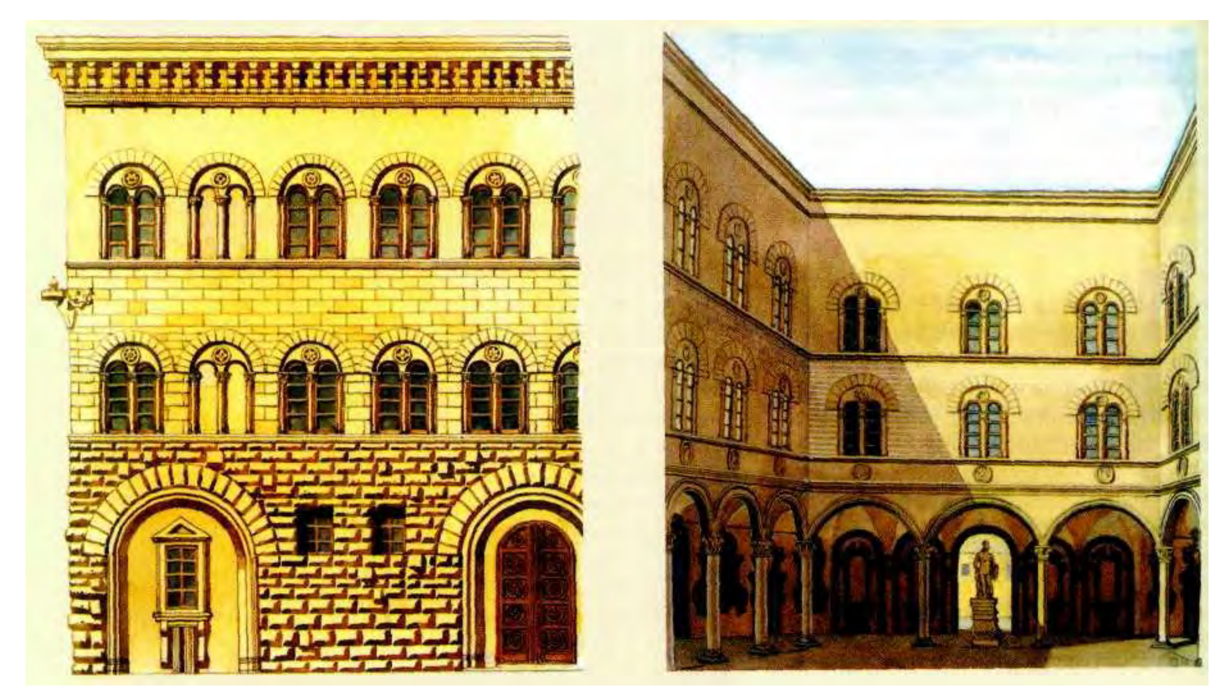
Самая капитальная постройка ученика Брунеллески и его одарѐнного последователя Микелоццо ли Бартоломмео (1396—1472), придворного архитектора семьи Медичи, — сооружѐнное в 1444—1460 гг. палаццо Медичи — Риккарди (Риккарди — фамилия последнего владельца дворца). Здание расположено на углу двух улиц, что даѐт возможность с наибольшей полно-

той оценить в тесно застроенной Флоренции его мощный объѐм, основные членения, выразительность деталей. Ритм горизонтальных поясов и редко расставленных больших окон на фасаде (ещѐ сохраняющих традиционное готическое деление на две части средней колонкой), поэтажное уменьшение (от низа к верху) выпуклости руста создают впечатление сдержанной силы. Подобен парадному залу внутренний двор с галереей на первом этаже, галереей с окнами — на втором, открытой лоджией с колоннами — на третьем. Помещения второго, парадного, этажа богато оформлены: стены облицованы мрамором, позолоченные потолки отделаны лепными украшениями, полы покрыты мраморными плитками, окна и двери имеют рельефные обрамления, а мебель и двери инкрустированы мозаикой из дерева разных тонов. Домовая капелла Медичи расписана знаменитыми фресками Беноццо Гоццоли.

Палаццо Медичи — Риккарди послужило образцом при строительстве многих флорентийских дворцов. К созданию Микелоццо близок дворец Строцци (заложенный в 1481 г.), который связывают с именем архитектора и скульптора Бенедетто да Майано (1442— 1497). В некоторых деталях здесь ещѐ можно видеть следование мастера готическим традициям, но в целом здание отмечено тонкой гармонией, оно создаѐт впечатление законченности и элегантности.

Среди вариантов оформления дворцов и вилл следует отметить отделку зданий гранѐным камнем. Благодаря этому довольно редкому приѐму, называемому *алмазной рустовкой,* фасад здания выглядел более нарядным. Такой гранѐный камень был применѐн в конце XV в. в палаццо ден Диаманти в Ферраре; этим постройкам подражали зодчие Испании и Португалии.

В России таким образом отделана знаменитая Грановитая палата в Московском Кремле, построенная итальянскими мастерами в 1487—1491 гг.



Палаццо (городской особняк эпохи Возрождения). Слева — уличный фасад, справа — внутренний двор.

418

АРХИТЕКТУРА ВЕНЕЦИИ

В Италии, где каждый старинный город незабываем, Венеция занимает особое место. Царица Адриатики, как издавна принято еѐ называть, необыкновенна, не похожа ни на один город на Земле. Это целый мир света, музыки, красок, растворѐнных в голубоватой дымке влажного воздуха, мир великого искусства. Особая острота восприятия удивительного города связана с его многоликостью, драматизмом его судьбы, угрозой губительных наводнений, признаками наступающего одряхления.

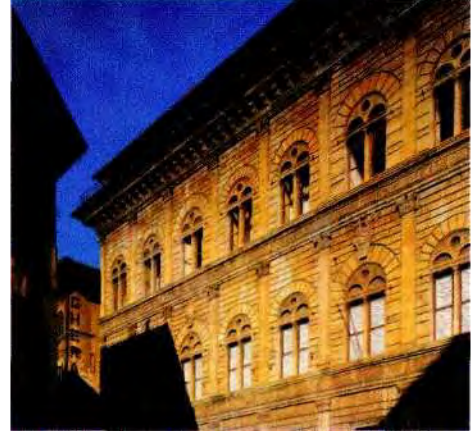
Город, расположенный на северо-западном берегу Адриатического моря на ста восемнадцати островах, изрезан сетью многочисленных каналов. Через них перекинуты сотни горбатых мостиков. Ещѐ в XIV— XVI вв. Венеция была предельно тесно застроена. Узкие пешеходные улочки выходят на крошечные площади и, подобно быстрым потокам, стекаются к главному общественному центру — плошали Сан-Марко. Сюда ведѐт и главная водная дорога, разделяющая город, — Большой канал *(итал.* Canale Grande), который причудливо изгибается в виде огромной буквы «S». Основной транспорт — снующие по Большому каналу пароходики, моторные лодки и длинные чѐрные гондолы.

Уникальные природные условия во многом определили особенности венецианской архитектуры. Большинство зданий строили на сваях, поэтому в них нет каменных сводов — здесь применялись более лѐгкие деревянные покрытия и тонкие стены. Из-за ценности каждого участка земли дома тесно прижимались друг к другу боковыми стенами. Вместе с тем благодаря открытой и роскошной жизни Венеции на протяжении столетий еѐ архитектура приобрела празднично-парадный, несколько театральный облик. Прекрасна панорама венецианских дворцов, открывающаяся по обеим сторонам Большого канала. Часто асимметричные, с маленькими внутренними двориками и совсем без них, с ажурными беломраморными плетениями арочек на тонких колоннах, лѐгкими лоджиями и балюстрадами, рельефами и мягкими красками оштукатуренных стен, они принадлежат разным эпохам, но соседствуют друг с другом в живописном единстве. Лестницы спускаются прямо в воду, к ним можно подплыть только на гондолах, для которых на причалах стоят разноцветные столбы с кольцами; когда-то их украшали традиционные фонари.

Воздвигнутое в первой половине XV в. изысканное палаццо Ка д'Оро (Золотой дворец), названное так потому, что часть убранства его фасада была позолочена, ещѐ сохраняет множество готических черт. Это знаменитое здание исследователи относят к так называемому этапу венецианской готики. К следующему этапу венецианского раннего Возрождения принадлежит дворец Вендрамин Калерджи (1481—1509 гг.), созданный Пьетро Ломбардо (около 1435—1515), главой семьи венецианских архитекторов, и Марко Кодуччо (около 1440—1504). Фасад дворца, как и фасад флорентийских палаццо, расчленѐн на три этажа, но в центре его выделена ажурная лоджия, подчѐркнута также особая лѐгкость, живописность, праздничность его архитектуры.

Ломбардо и Кодуччо строили в Венеции и культовые здания. Нередко нарушая классические правила, они создавали декоративные и несколько фантастические фасады, облицованные цветным мрамором. Например, построенная ими небольшая церковь Санта-Мария деи Мираколи (1481—1489 гг.), стоящая на тесной площади у края канала, напоминает драгоценный ларец. Новым типом венецианского общественного сооружения стала Скуола ди Сан-Марко (от *итал.* scuola — «школа») — здание религиозного благотворительного общества, служившее для просветительских целей.

традиционна, зато фасадная (передняя) стена приобрела новые черты. Стена выложена гладкими отшлифованными каменными блоками, украшена пилястрами. Работая в Мантуе над строительством церкви Санта-Андреа (она завершена после смерти зодчего), Альберти полностью отошѐл от готических принципов. Огромный фасад церкви напоминает триумфальную арку (см. статью «Искусство Древнего Рима»), Такой же приѐм Альберти использовал ранее в церкви Сан-Франческо в городе Римини, превращѐнной им по заказу правителя Сиджизмондо



Леон Баттиста Альберти.
Палаццо Ручеллаи. XV в.
Флоренция.

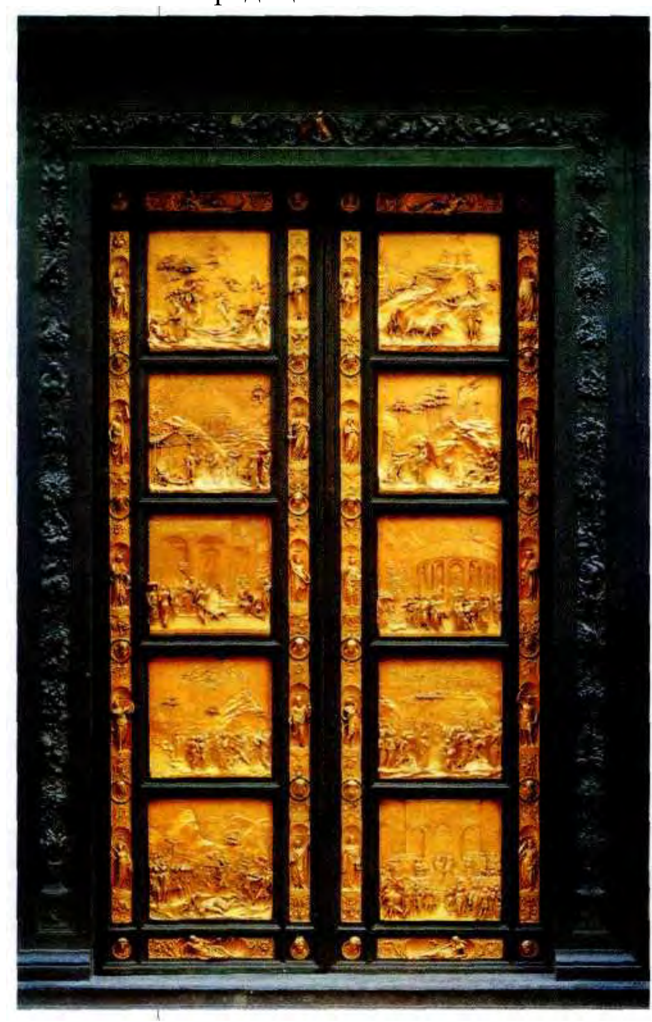
*Пилястры — плоские вертикальные выступы на поверхности стены.

Малатеста в усыпальницу, так называемую Темпио Малатестиано (здание не было завершено).

Постройки Лоренцо Альберти оформлены системой большого ордера (колонны и пилястры располагаются по всей поверхности фасада от низа до верха), которой принадлежало будущее в творчестве Микеланджело и Палладию. Альберти в своей системе пропорций следует «золотому сечению» — известному с глубокой древности математическому соотношению размеров архитектурных элементов, при котором меньший из двух размеров во столько же раз меньше другого, во сколько больший размер меньше их общей суммы.

Севернее Тосканы развитие ренессансного искусства шло иными путями. В течение столетий интересы Венеции, процветавшей торговой республики на севере Италии, были связаны преимущественно с Византией и другими странами Востока. Турецкие завоевания лишили венецианцев традиционных

рынков, включили их в орбиту собственно итальянских интересов. Ренессансное движение проникало сюда медленно и постепенно. В искусстве Венеции ещѐ долго господствовали византийские традиции и готическое влияние.

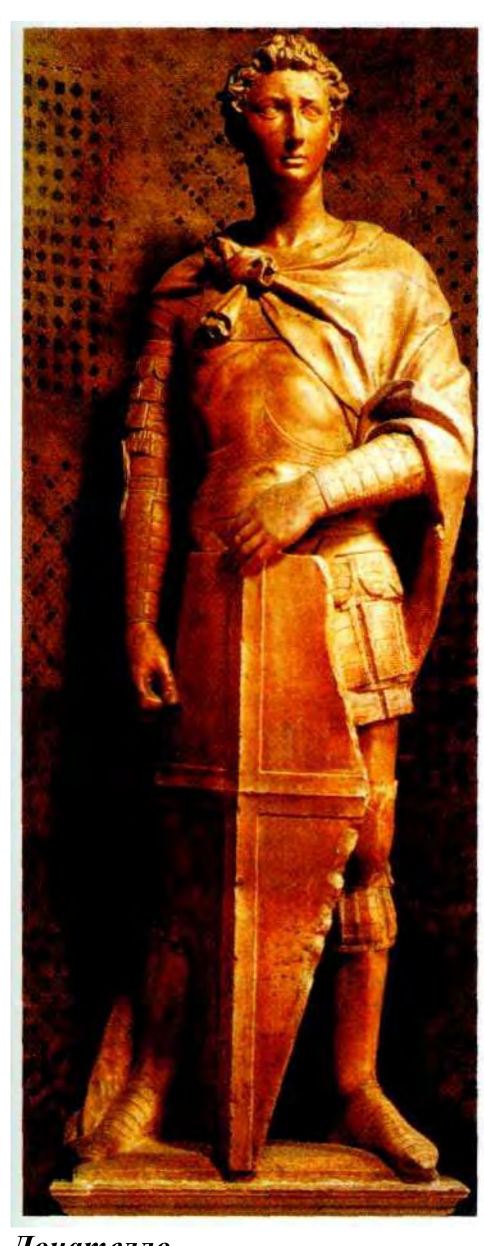


Лоренцо Гиберти.
Бронзовые двери баптистерия. XV в. Флоренция.

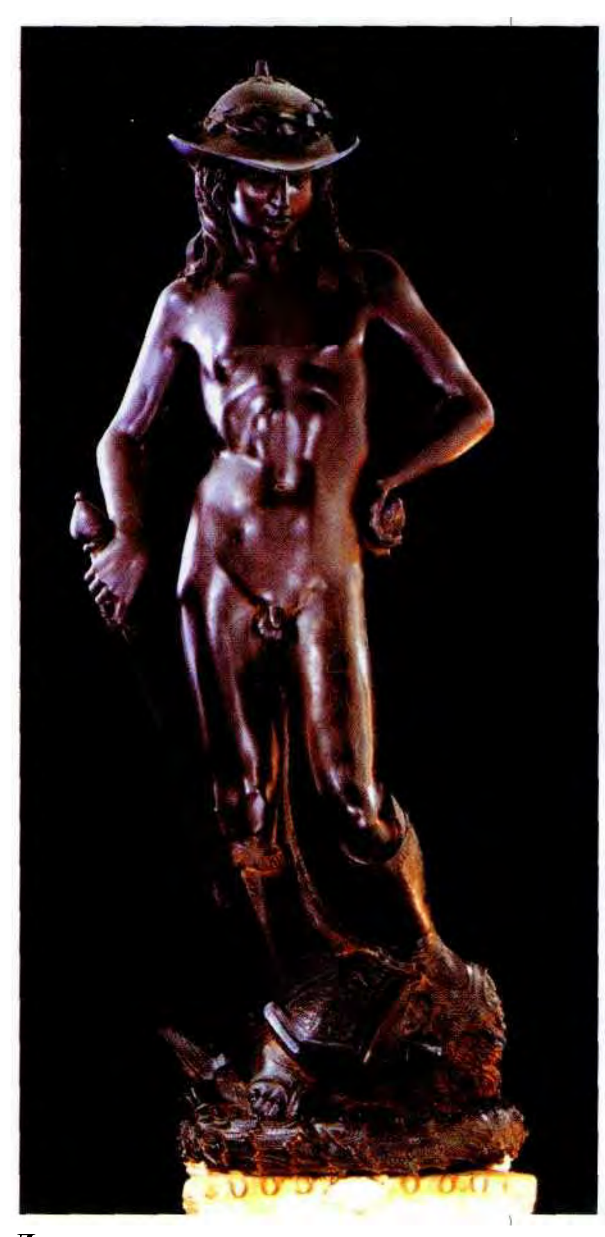
СКУЛЬПТУРА

В XV в. итальянская скульптура переживала расцвет. Она приобрела самостоятельное, независимое от архитектуры значение, в ней появились новые жанры. В практику художественной жизни начинали входить заказы богатых купеческих и ремесленных кругов на украшение общественных зданий; художественные конкурсы приобретали характер широких общественных мероприятий. Событием, которое открывает новый период в развитии итальянской ренессансной скульптуры, считается состоявшийся в 1401 г. конкурс на изготовление из бронзы вторых северных дверей флорентийского баптистерия. Среди участников конкурса были молодые мастера — Филиппо Брунеллески и Лоренцо Гиберти (около 1381—1455).

Победил на конкурсе блестящий рисовальщик Гиберти. Один из самых образованных людей своего времени, первый историк итальянского искусства, Гиберти, в творчестве которого главным были равновесие и гармония всех элементов изображения, посвятил жизнь одному виду скульптуры — рельефу. Его искания достигли вершины в изготовлении восточных дверей флорентийского баптистерия (1425—1452 гг.), которые Микеланд-



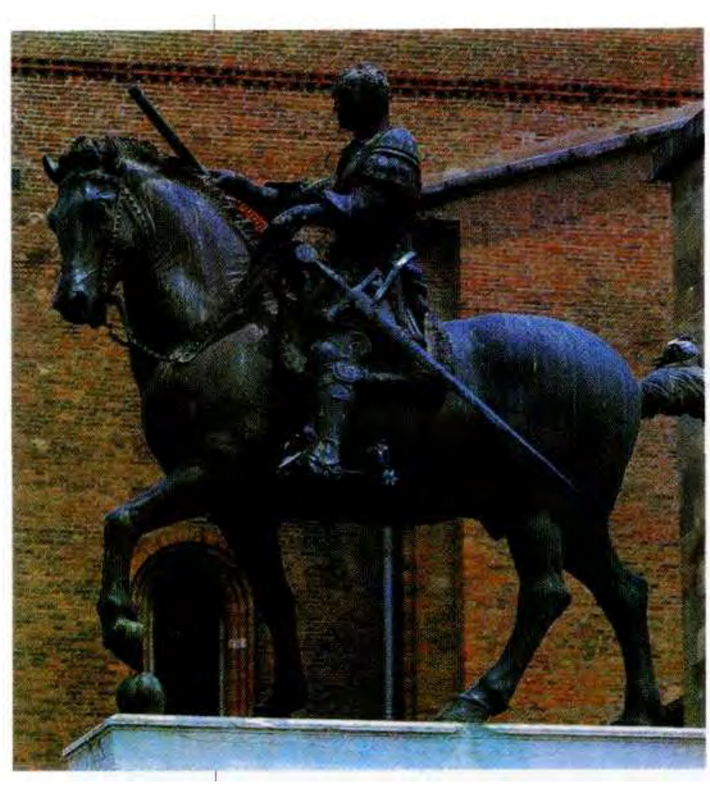
Донателло.
Снятой Георгий. XV в. Фасад церкви Ор Сан-Микеле. Флоренция.



Донателло.
Давид. XV в.
Национальный музей Барджелло, Флоренция.

жело назвал «Вратами рая». Составляющие их десять квадратных композиций из позолоченной бронзы передают глубину пространства, в которой сливаются фигуры, природа, архитектура. Они напоминают выразительностью живописные картины. Мастерская Гиберти стала настоящей школой для целого поколения художников. В его мастерской в качестве помощника работал молодой Донателло, в будущем великий реформатор итальянской скульптуры.

Донато ди Никколо ди Бетто Барди, которого называли Донателло (около 1386—1466), родился во Флоренции в семье чесальщика шерсти. Он работал во Флоренции, Сиене, Риме, Падуе. Однако огромная слава не изменила его простого образа жизни. Рассказывали, что бескорыстный Донателло вешал кошелѐк с деньгами у двери своей



Донателло.
Конная статуя кондотьера Гаттамелаты.
XV в. Падуя.

мастерской и его друзья и ученики брали из кошелька столько, сколько им было нужно.

С одной стороны, Донателло жаждал в искусстве жизненной правды. С другой, он придавал своим работам черты возвышенной героики. Эти качества проявились уже в ранних работах мастера — статуях святых, предназначенных для наружных ниш фасадов церкви Ор Сан-Микеле во Флоренции, и ветхозаветных пророков флорентийской кампанилы. Статуи находились в нишах, но они сразу привлекали внимание суровой выразительностью и внутренней силой образов. Особенно известен «Святой Георгий» (1416 г.) — юноша-воин с щитом в руке. У него сосредоточенный, глубокий взгляд; он прочно стоит на земле, широко расставив ноги. В статуях пророков Донателло особенно подчѐркивал их характерные черты, подчас грубоватые, неприкрашенные, даже уродливые, но живые и естественные. У Донателло пророки Иеремия и Аввакум — цельные и духовно богатые натуры. Их крепкие фигуры скрыты тяжѐлыми складками плащей. Жизнь избороздила глубокими морщинами поблѐкшее лицо Аввакума, он совсем облысел, за что его во Флоренции и прозвали Цукконе (Тыква).

В 1430 г. Донателло создал «Давида» — первую обнажѐнную статутов итальянской скульптуре Возрождения. Статуя предназначалась для фонтана во внутреннем дворе палаццо Медичи. Библейский пастух, победитель великана Голиафа, — один из излюбленных образов Ренессанса. Изображая его юношеское тело, Донателло, несомненно, исходил из античных образцов, по переработал их в духе своего времени. Задумчивый и спокойный Давид в пастушьей шляпе, затеняющей его лицо, попирает ногой голову Голиафа и словно не сознаѐт ещѐ совершѐнного им подвига.

Поездка в Рим вместе с Брунеллески чрезвычайно расширила художественные возможности Донателло, его творчество обогатилось новыми образами и приѐмами, в которых сказалось влияние античности. В творчестве мастера наступил новый период. В 1433 г. он завершил мраморную кафедру флорентийского собора. Всѐ поле кафедры занимает ликующий хоровод пляшущих *путти* — нечто вроде античных амуров и одновременно средневековых ангелов в виде обнажѐнных мальчиков, иногда крылатых, изображѐнных в движении. Это излюбленный мотив в скульптуре итальянского Возрождения, распространившийся затем в искусстве XVII—XVIII вв.

Почти десять лет Донателло работал в Падуе, старом университетском городе, одном из центров гуманистической культуры, родине глубоко почитаемого в Католической Церкви Святого Антония Падуанского. Для городского собора, посвящѐнного Святому Антонию, Донателло выполнил в 1446—1450 гг. огромный скульптурный алтарь со множеством статуй и рельефов. Центральное место под балдахином занимала статуя Мадонны с Младенцем,

по обеим сторонам которой располагалось шесть статуй святых. В конце XVI в. алтарь был разобран. До наших дней сохранилась только сто часть, и сейчас трудно себе представить, как он выглядел первоначально.

Четыре дошедших до нас алтарных рельефа, изображающие чудесные деяния Святого Антония, позволяют оценить необычные приѐмы, использованные мастером. Это тип плоского, как бы сплющенного рельефа. Многолюдные сцены представлены в едином движении в реальной жизненной обстановке. Фоном им служат огромные городские постройки и аркады. Благодаря передаче перспективы возникает впечатление глубины пространства, как в живописных произведениях.

Одновременно Донателло выполнил в Падуе конную статую кондотьера Эразмо де Нарни, уроженца Падуи, находившегося на службе у Венецианской республики. Итальянцы прозвали его Гаттамелатой (Хитрой Кошкой). Это один из первых ренессансных конных монументов. Спокойное достоинство разлито во всѐм облике Гаттамелаты, одетого в римские доспехи, с обнажѐнной на римский манер головой, которая является великолепным образцом портретного искусства. Почти восьмиметровая статуя на высоком пьедестале одинаково выразительна со всех сторон. Монумент поставлен параллельно фасаду собора Сант-Антонио, что позволяет видеть его либо на фоне голубого неба, либо в эффектном сопоставлении с мощными формами куполов.

В последние проведѐнные во Флоренции годы Донателло переживал душевный кризис, его образы становились всѐ более драматичными. Он создал сложную и выразительную группу «Юдифь и Олоферн» (1456—1457 гг.); статую «Мария Магдалина» (1454—1455 гг.) в виде дряхлой старухи, измождѐнной отшельницы в звериной шкуре; трагические по настроению рельефы для церкви Сан-Лоренцо, завершѐнные уже его учениками.

Среди крупнейших скульпторов первой половины XV в. нельзя обойти вниманием Якопо делла Кверча (1374—1438) — старшего современника Гиберти и Донателло. Его творчество, богатое многими открытиями, стояло как бы в стороне от общего пути, по которому развивалось искусство Ренессанса. Уроженец города Сиены, Кверча работал в Лукке. Там в городском соборе находится выполненное этим мастером редкое по красоте надгробие юной Иларии дель Карето. В 1408— 1419 гг. Кверча создал скульптуры для монументального фонтана Фонте Гайя на площади Кампо в Сиене. Затем мастер жил в Болонье, где его главным произведением стали рельефы для портала церкви Сан-Петронио (1425—1438 гг.). Выполненные из тѐмно-серого твѐрдого местного камня, они отличаются мощной монументальностью, предвосхищая образы Микеланджело.

Второе поколение флорентийских скульпторов тяготело к более лирическому, умиротворѐнному, светскому искусству. Ведущая роль в нѐм принадлежала семье скульпторов делла Роббиа. Глава семьи Лукка делла Роббиа (1399 или 1400— 1482), современник Брунеллески и Донателло, прославился применением глазурной техники в круглой скульптуре и рельефе, часто сочетая их с архитектурой. Техника глазури (майолики), известная с глубокой древности народам Передней Азии, была в Средние века завезена на Пиренейский полуостров и остров Майорку, почему и получила своѐ название, а затем широко распространилась в Италии. Лукка делла Роббиа создавал медальоны с рельефами на густо-синем фоне для зданий и алтарей, гирлянды из цветов и плодов, майоликовые бюсты Мадонны, Христа, Иоанна Крестителя. Жизнерадостное, нарядное, доброе искусство этого мастера получило заслуженное признание современников. Большого совершенства в технике майолики достиг также его племянник Андреа делла Роббиа (1435—1525).



Донателло.
Мария Магдалина. XV в. Музей лель Опера дель Дуомо, Флоренция.

*По библейской легенде, Юдифь спасла иудейский город Ветилуя от ассирийского полководца Олоферна: она пробралась в палатку военачальника и огрубила ему голову.
**Мария Магдалина, по библейской легенде, была исцелена Христом (он изгнал из неѐ бесов). Ей первой явился Христос после Воскресения.
***Портал — архитектурно оформленный вход в здание.
****Майолика — керамика из цветной глины, покрытая стекловидной глазурью.

ЖИВОПИСЬ

Огромная роль, которую в архитектуре раннего Возрождения сыграл Брунеллески, а в скульптуре — Донателло, в живописи принадлежала Мазаччо. Брунеллески и Донателло переживали творческий расцвет, когда родился Мазаччо. По словам Вазари, «Мазаччо стремился изображать фигуры с большой живостью и
величайшей непосредственностью наподобие действительности».

Мазаччо умер молодым, не дожив до 27 лет, и всѐ же успел сделать в живописи столько нового, сколько иному мастеру не удавалось за всю жизнь.

Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи, прозванный Мазаччо (1401 — 1428), родился в местечке Сан-Вальдарно близ Флоренции, куда он юношей уехал учиться живописи. Существовало предположение, что его учителем был Мазолино де Паникале, с которым он затем сотрудничал; сейчас оно отвергнуто исследователями. Мазаччо работал во Флоренции, Пизе и Риме.

Классическим образцом алтарной композиции стала его «Троица» (1427—1428), созданная для церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции. Фреска выполнена на стене, уходящей в глубину капеллы, которая построена в форме ренессансной арочной ниши. На росписи представлены распятие, фигуры Марии и Иоанна Крестителя. Их осеняет образ Бога-Отца. На переднем плане фрески запечатлены коленопреклонѐнные заказчики, как бы находящиеся в самом помещении церкви. Расположенное в нижней части фрески изображение саркофага, на котором лежит скелет Адама, прародителя человечества, также словно выходит в пространство храма. Надпись над саркофагом содержит традиционное средневековое изречение: «Я был таким когда-то, как вы, и вы будете такими, как я».

До 50-х гг. XX в. это произведение Мазаччо в глазах любителей искусства и учѐных отступало на второй план перед его знаменитым циклом росписей капеллы Бранкаччи. После того как в 1952 г. фреска была перенесена на прежнее место в храме, промыта, отреставрирована, когда была обнаружена еѐ нижняя часть с саркофагом, «Троица» привлекла к себе пристальное внимание

исследователей и любителей искусства. Творение Мазаччо замечательно во всех отношениях. Величавая отрешѐнность образов сочета-



Томмазо Мазаччо.
Троица. Деталь. XV в.
Церковь Санта-Мария Новелла. Флоренция.



Томмазо Мазаччо.
Чудо со статиром. Фреска. XV в. Капелла Бранкаччи. Флоренция.

ется здесь с не виданной до тех пор реальностью пространства и архитектуры, с объѐмностью фигур, выразительной портретной характеристикой лиц заказчиков и с удивительным по силе сдержанного чувства образом Богоматери.

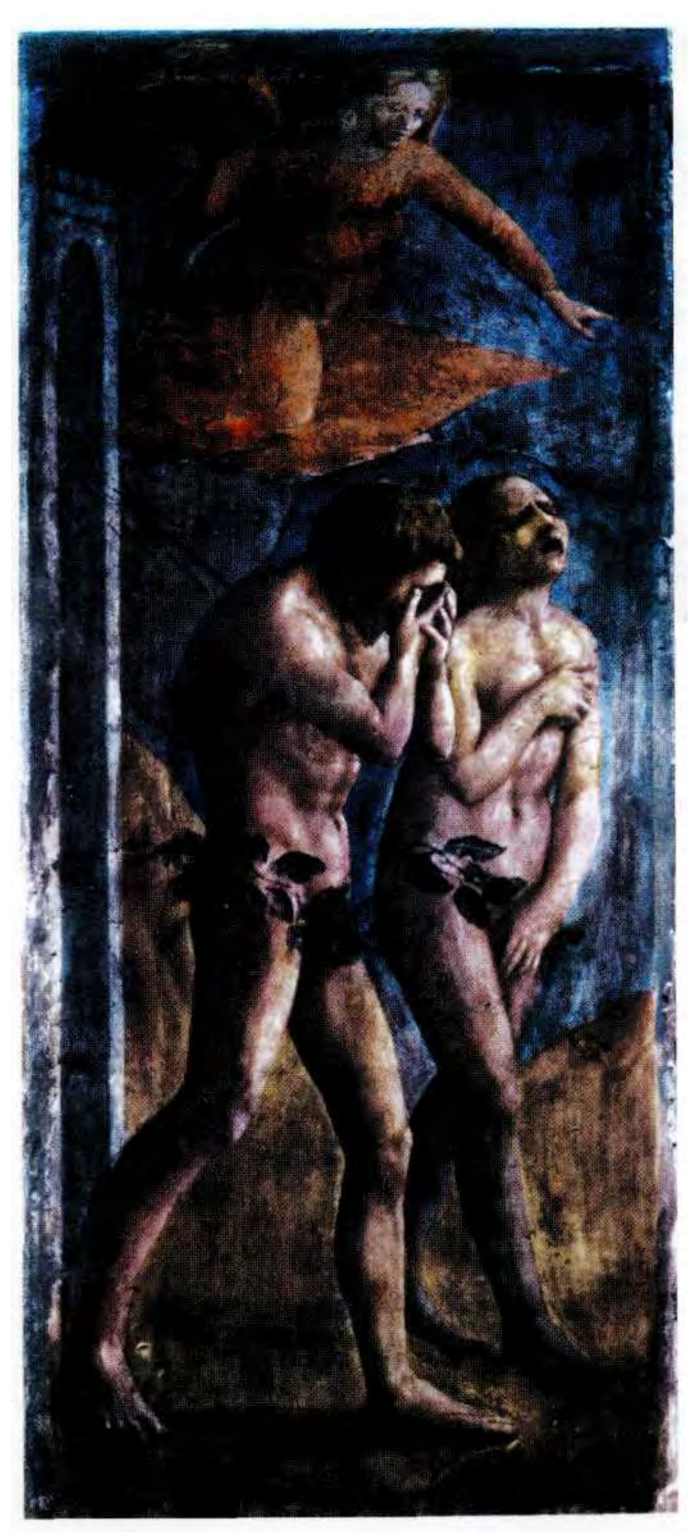
В те же годы Мазаччо (в содружестве с Мазолино) создал в церкви Санта-Мария дель Кармине росписи капеллы Бранкаччи, названные так по имени богатого флорентийского заказчика.

Перед живописцем стояла задача средствами линейной и воздушной перспективы построить пространство, разместить в нѐм мощные фигуры персонажей, правдиво изобразить их движения, позы, жесты, а затем масштабы и цвет фигур связать с природным или архитектурным фоном. Мазаччо не только успешно справился с этой задачей, но и сумел передать внутреннее напряжение и психологическую глубину образов.

Сюжеты росписей в основном посвящены истории апостола Петра. Самая известная композиция «Чудо со статиром» рассказывает, как у ворот города Капернаума Христа с учениками остановил сборщик налогов, требуя у них денег на под-
держание храма. Христос повелел апостолу Петру выловить в Генисаретском озере рыбу и извлечь из неѐ статир. Слева на втором плане зритель видит эту сцену. Справа Пѐтр вручает деньги сборщику. Таким образом, композиция соединяет три разновременных эпизода, в которых трижды предстаѐт апостол. В новаторской по существу живописи Мазаччо этот приѐм — запоздалая дань средневековой традиции изобразительного рассказа, от него в то время уже отказались многие мастера и более столетия назад сам Джотто. Но это не нарушает впечатления смелой новизны, которой отличаются весь образный строй росписи, еѐ драматургия, жизненно убедительные, чуть грубоватые герои.

Иногда в выражении силы и остроты чувства Мазаччо опережает своѐ время. Вот фреска «Изгнание Адама и Евы из рал» в той же капелле Бранкаччи. Зритель верит тому, что Адама и Еву, нарушивших Божественный запрет, ангел с мечом в руках действительно изгоняет из рая. Главное здесь — не библейский сюжет и внешние детали, а ощущение беспредельного человеческого отчаяния, которым охвачены Адам, закрывший лицо руками, и рыдающая

*Статир — древнегреческая серебряная монета.



Томмазо Мазаччо. Изгнание Адама и Евы из рая. Фреска. XV в.
Капелла Бранкаччи. Флоренция.

АНДРЕА ДЕЛЬ КАСТАНЬО

Героический и монументальный характер образов Мазаччо и Донателло возродился в произведениях живописца Андреа дель Кастаньо (около 1421 — 1457). Согласно Вазари, он был сыном крестьянина, жил в горах, получил суровое воспитание. И искусство его так же мужественно и немногословно.

Цикл росписей виллы Кардуччи (позже Пандольфини) в Леньяйа близ Флоренции (около 1450 г.), выполненный Кастаньо, — первый образец светской (не религиозной) декорации. (В 1 952 г. виллу купило государство, и фрески перенесли в музей.) В ту пору изображениями знаменитых людей

древности и современности итальянские властители любили украшать дворцовые покои. На росписи, названной «Девять знаменитых людей», запечатлены великие сыны Флоренции: Данте, Петрарка, Боккачо, полководцы и государственные деятели; а также легендарные женщины: библейская царица Эсфирь, царица амазонок Томирис и прорицательница Сивилла Кумская.

Кастаньо средствами живописи как бы расчленяет и оформляет стены: нижний цоколь словно выложен плитами цветного мрамора, орнаментированные пилястры отделяют стоящие фигуры персонажей одну от другой, над карнизом проходит фриз с изображениями путти. цвета «мрамора» и фона выдержаны в тѐмно-зелѐной и тѐмно-красной гамме в соответствии с традицией облицовки флорентийских зданий.

Объѐмные фигуры выступают из стены, их ноги, а иногда головы и руки, словно выходят за пределы обрамления. Знаменитый полководец и правитель Хорватии Пипо Спана, воевавший с турками, воинствен и энергичен. Он стоит, как Святой Георгий у Донателло, крепко упираясь в землю обеими ногами. Сивилла Кумская, изящная, бесстрастная, гордая молодая женщина в алом одеянии со множеством складок, держит в руке книгу.


426



Паоло Уччелло. Сражение при Сан-Романо. XV в.
Галерея Уффици, Флоренция.

Ева, с запавшими глазами и тѐмным провалом искажѐнного криком рта.

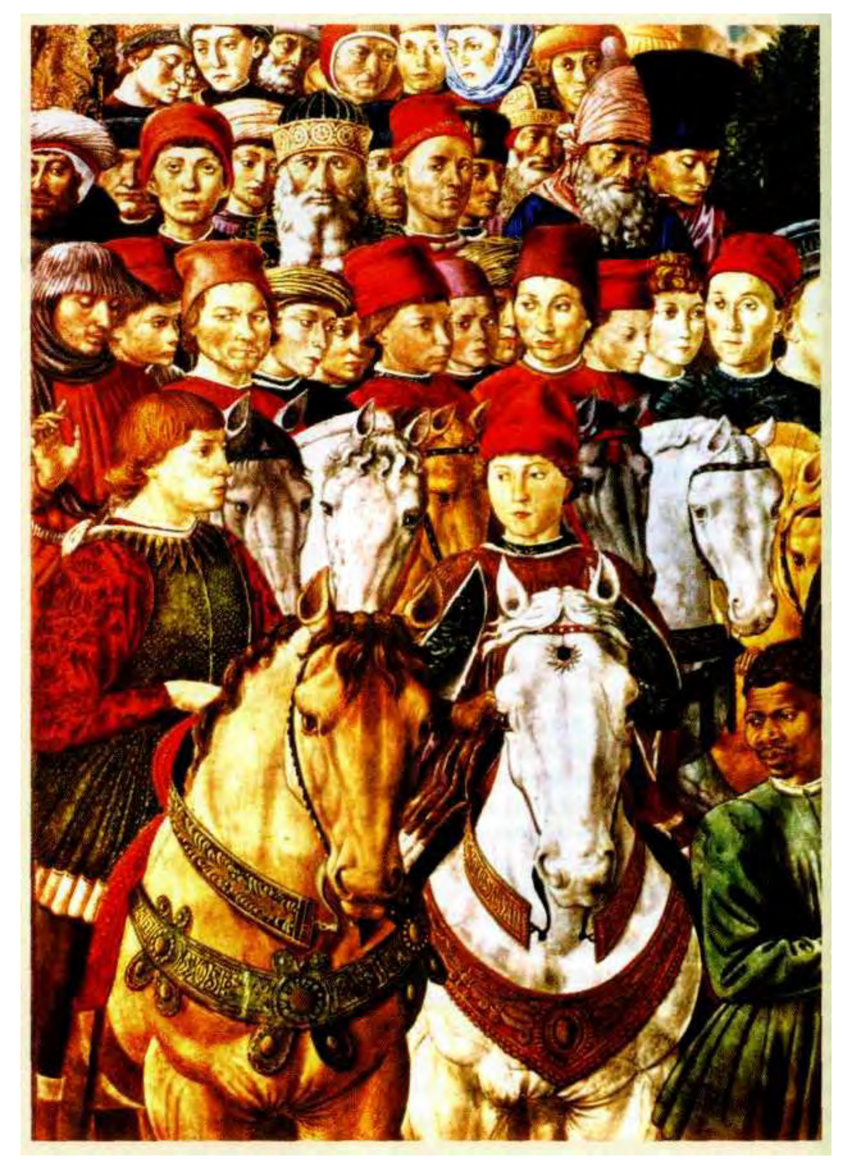
В августе 1428 г. Мазаччо уехал в Рим, не закончив росписи, и вскоре внезапно умер. Капелла Бранкаччи стала местом паломничества живописцев, перенимавших приѐмы Мазаччо. Однако многое в творческом наследии Мазаччо сумели оценить лишь следующие поколения.

В творчестве его современника Паоло Уччелло (1397—1475), принадлежавшего к поколению мастеров, работавших после смерти Мазаччо, тяга к нарядной сказочности приобретала подчас наивный оттенок. Эта особенность творческого стиля художника стала его своеобразной визитной карточкой. Прелестна его ранняя маленькая картина «Святой Георгий». Решительно шагает на двух ногах зелѐный дракон с винтообразным хвостом и узорчатыми крыльями, словно вырезанными из жести. Он не страшен, а забавен. Сам художник, вероятно, улыбался, создавая эту картину. Но в творчестве Уччелло своенравная фантазия сочеталась со страстью изучения перспективы. Эксперименты, чертежи, зарисовки, которым он посвящал бессонные ночи, Вазари описывал как чудачества. Между тем в историю живописи Паоло Уччелло вошѐл как один из тех живописцев, кто впервые
стал применять в своих полотнах приѐм линейной перспективы.

В молодости Уччелло работал в мастерской Гиберти, затем выполнял мозаики для собора Сан-Марко в Венеции, а вернувшись во Флоренцию, познакомился с росписями Мазаччо в капелле Бранкаччи, оказавшими на него огромное влияние. Увлечение перспективой отразилось в первом произведении Уччелло — написанном им в 1436 г. портрете английского кондотьера Джона Хоквуда, известного итальянцам как Джованни Акуто. Огромная монохромная (одноцветная) фреска изображает не живого человека, а его конную статую, на которую зритель смотрит снизу вверх.
Смелые искания Уччелло нашли выражение в трѐх его известных картинах, заказанных Козимо Медичи и посвящѐнных битве двух флорентийских полководцев с войсками Сиены при Сан-Романо. В удивительных картинах Уччелло на фоне игрушечного пейзажа сошлись в ожесточѐнной схватке всадники и воины, перемешались копья, щиты, древки знамѐн. И тем не менее сражение выглядит условной, застывшей, на редкость красивой, поблѐскивающей золотом декорацией с фигурами коней красного, розового и даже голубого цвета.

«ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ» БЕНОЦЦО ГОЦЦОЛИ

Это первый образец ренессансной росписи в светском (не культовом) здании — небольшой домовой капелле флорентийского палаццо Медичи — Риккарди. Сооружѐнная Микелоццо капелла напоминает драгоценный изукрашенный ларец: тяжѐлый, с золотой лепниной потолок, цветной мозаичный мраморный пол и сама роспись, подобно ковру или нарядной ткани покрывающая стены. Три композиции независимо от форм архитектуры переходят с одной плоскости на другую, лишь узкие орнаментальные рамки отделяют их друг от друга. Изображена торжественная и как будто бесконечная процессия волхвов, движущаяся среди слоистых причудливых скал, холмов, водных потоков.
Дивной красоты пейзаж с далѐкими лугами и строениями простирается вверх до самого неба, на узком синем просвете которого вырисовываются кроны высоких деревьев. Парят ангелы и птицы; цветы и травы покрывают землю. Многолюдная процессия на прекрасных белых и тѐмных конях в сопровождении изящных пажей медленно и торжественно приближается к алтарю капеллы, где когда-то находилась картина Фра Филиппо Липпи «Поклонение Младенцу». Роскошны одежды из парчи и бархата, золото поблѐскивает на их узорах, шапочках, нимбах ангелов, конской сбруе. Шествие праздничной кавалькады заключало в себе актуальный политический смысл, связанный со значительным событием во времена правления Козимо Медичи — Вселенским церковным собором 1439 г. В персонажах росписи можно узнать его участников. Один из волхвов, восточный царь в затканной золотом зелѐной одежде, — византийский император Иоанн Палеолог, другой, седобородый волхв, — константинопольский патриарх, а третий, красивый юноша, — будущий правитель Флоренции Лоренцо Медичи, который кажется здесь старше своих двенадцати лет. За ним следуют всадники — его дед Козимо и отец Пьетро, далее — многочисленная свита: знать, учѐные, поэты; среди
них художник поместил и себя в красной шапочке с надписью на ней: «Работа Беноцци». Это поистине великолепное произведение, в котором отразились и влияние нидерландских живописцев, и отзвуки Средневековья. Оно полно ликующей красоты, жизнеутверждающего духа Возрождения.



Беноццо Гоццоли. Поклонение волхвов. Фреска. XV в. Капелла дворца Медичи — Рикарди. Флоренция.

428

Композиция поздней картины Уччелло «Ночная охота» (около 1460 г.) тщательно им рассчитана. Но увлекает в ней прежде всего зрелище. Суматошная толпа в ярко-красных одеждах и шапочках — всадники, охотники, загонщики — и белые собаки устремляются между тонких стволов в тѐмную, почти чѐрную мглу таинственного леса, встающего перед ними огромной плотной стеной.

Развитие живописи раннего Возрождения происходило неоднозначно: художники шли собственными, подчас разными путями. Одновременно с Андреа дель Кастаньо во Флоренции жил и работал его товарищ по мастерской Гиберти, почти ровесник, известный живописец Беноццо Гоццоли (1420—1497). Ученик художника Фра Беато Анджелико (1400—1450), он создал много красочных фресок на религиозные сюжеты. Беноццо прославился росписью капеллы в палаццо Медичи (1459—1460 гг.).

Светское начало, стремление к увлекательному повествованию, лирическое земное чувство нашли яркое выражение в произведениях Фра Филиппо Липпи (1406—1469), монаха ордена кармелитов. Он мало подходил для монашеского сана. Когда, будучи уже не первой молодости, он похитил из

монастыря Лукрецию Бутти, ему пришлось при помощи его покровителя Козимо Медичи добывать разрешение Папы римского на их брак. С Лукреции Бутти и их старшего сына он писал Мадонну с Младенцем Христом. Обаятельный мастер, автор многих алтарных картин, среди которых лучшей считается картина «Поклонение Младенцу», созданная для капеллы в палаццо Медичи, Филиппо Липпи сумел передать в них человеческую теплоту и поэтическую любовь к природе.

Несколько особняком в истории флорентийской школы стоит творчество Доменико Венециано (до 1410— 1461). Его имя свидетельствует о том, что он был уроженцем Венеции. Проработав несколько лет в

Перудже и Сиене, он в конце 30-х гг. XV в. переехал во Флоренцию, где и остался до конца жизни. Среди других художников, своих современников, Доменико Венециано выделялся тем, что сто чрезвычайно интересовал колорит.

Вазари утверждает, что Венециано был первым в Италии, кто независимо от нидерландских живописцев стал использовать технику масляной живописи.

В картинах Венециано (среди которых «Мадонна с четырьмя святыми», созданная около 1445 г.) господствуют тонкая и воздушная гармония красок, серебристый свет. С его именем связывают изысканные профильные женские портреты. Мастерство Венециано как замечательного колориста не оказало заметного влияния на живопись Флоренции, но получило дальнейшее развитие в творчестве его великого ученика —Пьеро делла Франческа.



Филиппо Липпи.
Мадонна с Младенцем. Середина XV в. Галерея Уффици, Флоренция.

*Колорит — сочетание цветов в произведении искусства.

**Масляная живопись — вид живописи художественными масляными красками.

В середине XV столетия живопись Центральной Италии пережила бурный расцвет, ярким примером которого может служить творчество Пьеро делла Франческа (около 1420—1492), крупнейшего художника и теоретика Возрождения. О жизни и личности мастера сохранилось мало достоверных

сведений. Известно, что он родился в небольшом городе Борго-Сан-Сеполькро в Умбрии, недалеко от Ареццо, в семье ремесленника. Учился он в мастерской Доменико Венециано во Флоренции, где проявил глубокий интерес к искусству Мазаччо, Уччелло, Брунеллески и Альберти. Затем работал в городах Римини, Ареццо, Урбино, Ферраре, Риме. Творчество Пьеро делла Франческа вышло за пределы местных живописных школ и определило развитие итальянского искусства в целом.
В исполненной в 1450—1462 гг. для родного города алтарной картине «Мадонна Милосердия» Пьеро делла Франческа нашѐл необычайно выразительные средства при создании образа Небесной Заступницы. Похожая на статую или колонну, фигура юной Марии, согласно традиции, значительно превосходит размерами фигуры молящихся, припавших к еѐ ногам. Мадонна высится над ними, еѐ тяжѐлый плащ раскрылся как шатѐр — каждый может найти в нѐм защиту и прибежище.
Самое замечательное создание Пьеро делла Франческа — его фрески в алтаре церкви Сан-Франческо в Ареццо (1452—1466 гг.). Они посвящены истории креста, на котором был распят Христос, рассказанной в популярной в то время «Золотой легенде» Якопо де Вораджине, итальянского монаха XIII в. В узкой готической капелле с высоким окном художнику пришлось расположить фрески в три яруса. Он выбрал из многочисленных эпизодов легенды ключевые: от самого начала — когда из семени райского дерева познания добра и зла на могиле Адама прорастает священное дерево (фреска «Смерть Адама»), до конца — когда византийский император Ираклий торжественно возвратил христианскую реликвию в Иерусалим.
В размещении сцен мастер не следовал строго за нитью повествования, а стремился создать общее композиционное единство, фресковый ансамбль, рассчитанный на единовременное обозрение.
Фрески производят необычайно сильное первое впечатление. Алтарь из-за сочетания почти не приглушѐнных тенями красок — голубых, розовых, светло- и тѐмно-зелѐных, жѐлтых и вишнѐво-красных — ка-



Пьеро делла Франческа.
Крещение Христа. XV в. Национальная галерея, Лондон.



Пьеро делла Франческа.
Открытие дерева Креста Христова; встреча царя Соломона и царицы Савской. Фрески в церкви Сан-Франческо. XV в. Ареццо. Италия.

жется залитым светом. Господствуют голубые и синие тона — даже вороные лошади написаны тѐмно-синим, а не чѐрным. При первом взгляде живопись выглядит плоскостной, но затем становится понятна еѐ объѐмно-пространственная основа. Сочетание объѐмности и в то же время плоскостности в изображении — одна из удивительных особенностей искусства Пьеро делла Франческа, который, строго соблюдая законы перспективы, не создавал иллюзии глубины пространства. Даже здания на фресках располагаются не под углом, а в фас. Художник часто ставил в профиль фигуры, приближая их к переднему плану, предпочитал закруглѐнные силуэты и чѐткие, лѐгкие, плавные линии. На фресках предстают самые разные персонажи, легендарные и исторические типы людей. И всѐ же в них есть нечто общее. Они облачены в широкие одежды с ниспадающими складками, за женщинами тянутся шлейфы, на головах у мужчин — фантастические уборы в виде высоких цилиндров, расширяющихся кверху раструбами. Всѐ подчинено неторопливому ритму.

Дерево, которое выросло на могиле Адама, было срублено во времена царя Соломона и попало в его дворец. Мудрая пророчица царица Савская преклоняет колена и молится перед ним. Еѐ силуэту, изображѐнному в профиль, мастер придал силу и спокойное достоинство. Царицу окружают полукольцом невозмутимые и чуть надменные придворные дамы в длинных платьях и другие спутники. Действие происходит под голубым небом с белыми облачками на фоне пейзажа с кронами деревьев и лѐгкими очертаниями холмов.

На фасаде дворца царя Соломона очень высокие колонны настолько быстро уменьшаются по мере их «удаления» от зрителя, что видна в сущности только первая из них, разделяющая фреску на две части. Справа — в дворцовом зале — вновь появляется царица Савская со своей свитой и склоняется перед приветствующим еѐ царѐм. На фреске господствует ровный спокойный свет, краски лучезарны.

Меньшая по размерам вертикальная композиция «Сон Константина» наполнена таинственной ночной тишиной. Римский император спит

*Соломон, властитель Израильско-Иудейского царства в 965—928 гг. до и. э; согласно Библии, «имел разум выше разума всех сынов Востока и всех мудрых египтян». «Все цари на земле искали видеть Соломона, чтобы послушать мудрости его». Из Южной Аравии в Иерусалим прибыла и царица Савская.

в походном шатре в канун решающей битвы с Максенцием.
Ангел с крестом в руке, стремительно летящий вниз головой в потоке света, предрекает Константину победу. Мастер тонко передал эффект искусственного освещения: в луче света, исходящего от ангела, из темноты выступает шатѐр полководца. Это не имело аналогий в итальянской живописи XV в.
Фреска тематически связана с большой горизонтальной композицией «Победа Константина над Максенцием». Это реальное событие в римской истории. Ожесточѐнная борьба за власть двух императоров — Константина и Максенция — завершилась в 312 г. Известны драматические подробности сражения, проигранного Максенцием, — он утонул в Тибре во время бегства с поля боя через обрушившийся Мульвиев мост. Исторические факты не волновали художника. Он создал образ победы христианства над язычеством.
В сияющем свете дня конница императора Константина замерла на берегу Тибра: белые кони перемежаются с тѐмными, к весеннему голубому небу поднимаются копья и разноцветные древки знамѐн, реет императорское жѐлто-оранжевое знамя с вышитым на нѐм чѐрным орлом, развеваются плюмажи на причудливых шлемах, поблѐскивают серебристо-серые латы. Константин изображѐн в профиль, на белом коне впереди войска. Император держит в руке лѐгкий белый крест — священную реликвию. Правая часть фрески сильно повреждена, но всѐ же видно, как всадник — Максенций — тонет в реке. В свободной живописной манере показано неширокое изгибающееся русло Тибра с едва тронутыми зеленью голыми деревьями по берегам, в воде отражается прозрачное небо.
Пьеро делла Франческа часто посещал Урбино, выполнял поручения герцога Урбинского и был, вероятно, его другом. Герцог Федериго да Монтефельтро — просвещѐнный государь, наделѐнный превосходным художественным вкусом, владелец богатейшей библиотеки и собрания выдающихся произведений искусства — привлекал к своему двору образованных талантливых людей Италии.
Пьеро делла Франческа написал в Урбино профильные парные портреты герцога Федериго и его супруги Баттисты Сфорца (около 1465 г.). Государь и государыня предстают на картинах крупным планом на фоне окутанных воздушной дымкой чудесных пейзажей. На оборотной стороне каждого портрета также на фоне пейзажей изображены герцог



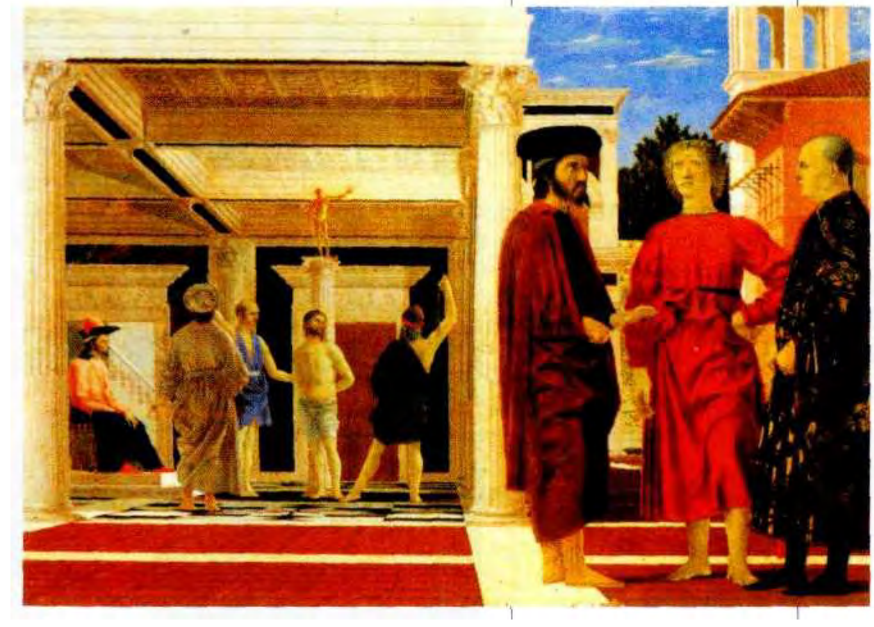
Пьеро делла Франческа.
Федериго да Монтефельтро, герцог Урбинский.
Галерея Уффици,
Флоренция.

*В июле 506 г. войска провозгласили римским императором Константина, но через три месяца римский плебс (простолюдины) и императорская гвардия назвали императором Максенция. Между двумя государями началась жестокая борьба за масть.

и герцогиня на триумфальных колесницах. Замечателен портрет Федериго да Монтефельтро в одежде тѐмно-красного цвета и красной шапочке. Его властный уродливый профиль с повреждѐнной в сражении переносицей запечатлѐн с исключительной точностью. Образ герцога полон такой значительности, что ему как будто подчинена даже природа. При этом художник достиг скульптурной чеканной объѐмности лица — мастер «лепил» его с помощью света и красок.

Для Урбинского дворца Пьеро делла Франческа создал одну из прекраснейших и самых загадочных своих картин — «Бичевание Христа» (между 1455 и 1460 гг.). Отодвинутая на второй план, сцена страдания Спасителя включена в композицию редкой красоты — в ней словно живѐт дух архитектуры Урбинского дворца. Колористический дар мастера наиболее ярко проявился в его

картинах. К поздним шедеврам Пьеро делла Франческа принадлежит поэтичное серебристо-голубоватое воздушное «Рождество» (около 1470 г.).
Во второй половине XV столетия в Северной Италии в городах Вероне, Ферраре, Венеции работали многие прекрасные мастера. Среди живописцев наиболее знаменит Андреа Мантенья.
Андреа Мантенья (1431 — 1506), уроженец Падуи, учился живописи у своего приѐмного отца Франческо Скварчоне, который был выдающимся знатоком античности, учѐным и археологом. Мантенья испытал влияние Донателло, знал работы Андреа дель Кастаньо, нидерландских мастеров, венецианских живописцев Беллини. Он был женат на дочери Якопо Беллини.
Мантенья нашѐл идеал в античности. Однако он не просто использовал в своих работах античные мотивы или подражал искусству древних мастеров — его персонажи действовали в Древнем Риме. Живописец стремился создавать такие
образы, в которых соединялись черты античных героев и людей эпохи Возрождения.
Первые знаменитые произведения Мантеньи в Падуе — росписи капеллы Оветари в церкви Эремитани (1448—1456 гг.) — были начаты им в семнадцатилетнем возрасте. В них сразу проявились смелость и новизна исканий молодого живописца. Особенно ярко это выразилось в росписях, посвящѐнных Святому Иакову.
В сцене суда над Иаковом действие происходит на Римском Форуме. Во фреске «Шествие Иакова на казнь» художник изобрѐл такой ракурс, при котором все изображения видятся снизу вверх (возможно, под влиянием падуанских рельефов Донателло). Поэтому фигуры высотой меньше натурального роста на росписи кажутся огромными, а сооружения — гигантскими, особенно господствующая в композиции триумфальная арка. В 1944 г. церковь Эремитани была почти полностью разрушена при бомбардировке Падуи английской авиацией. Росписи чрезвычайно пострадали при этом.
В 1459 г. Мантенья переехал в Мантую, ко двору маркиза Лодовико



Пьеро делла Франческа.
Бичевание Христа. XV в.
Национальная галерея,
Урбино. Италия.

*Иаков — один из двенадцати апостолов, учеников Иисуса Христа; был казнѐн при царе Иудеи Ироде Агриппе.



Джованни Беллини.
Портрет дожа Леонардо Лоредана. XVI в.
Национальная галерея, Лондон.

Гонзага. Там мастер жил и работал до конца своих дней. Мантенья выполнял в Мантуе разного рода строительные работы, оформлял театральные представления и улицы в дни празднеств. Но главным его делом было создание многочисленных росписей, украшавших дворцовые покои.

Из всех его работ до нас дошли девять полотен «Триумфа Цезаря» в

Риме и фрески «Камеры дельи Спози» Мантуанского дворца. В тот период Мантенья вновь вернулся к своей любимой античной теме: на больших полотнах, написанных гризайлью, он словно воссоздал древнеримские рельефы. Серия картин, по-видимому, предназначалась для украшения какого-то здания, но не была завершена. Художник проявил себя как мастер композиции и

*Гризайль — вид живописи, выполняемой в разных оттенках какого-либо одного цвета; обычно имитирует скульптурный рельеф.

«КАМЕРА ДЕЛЬИ СПОЗИ»

Знаменитое создание Мантеньи «Камера дельи Спози» в Мантуанском дворце, известна под названием «Камера депинкта» (что в переводе с итальянского означает «комната с росписями»). Сюда приводили самых важных посетителей и гостей семьи маркиза, чтобы они полюбовались фресками. Мантенья неузнаваемо преобразил небольшое и неудобное средневековое помещение. Средствами живописи он создал здесь роскошный ренессансный интерьер, место для торжественных приѐмов и праздников. Он расписал плоский потолок сводами с изображениями римских императоров в медальонах, мифологических сцен, геральдических символов дома Гонзага, гирлянд из цветов и фруктов. В центре потолка художник поместил круглое световое окно (диаметром около двадцати семи метров), в которое заглядывают из-за балюстрады мантуанские дамы и их чернокожая служанка, здесь же играют путти (путти — изображения обнажѐнных мальчиков, обычно крылатых, в искусстве итальянского Возрождения). Некоторые из них перелезли через балюстраду и находятся с еѐ внешней стороны прямо над головами зрителей. Завершает фреску синее небо с освещѐнными солнцем облаками. Круглое окно изображено с соблюдением всех законов перспективы. Подобный приѐм появился в итальянской живописи впервые.

При всей нарядности и красоте оформления этой парадной комнаты посетителей в первую очередь восхищали росписи на северной и западной стенах. На них изображены важнейшие моменты фамильной истории маркизов Гонзага, сцены из жизни их двора.

Семья Гонзага предстаѐт на северной стене словно на террасе, камин выполняет роль постамента. На него по ступеням поднимаются люди. Старый Лодовико Гонзага внимательно выслушивает доклад придворного. Его супруга Барбара Бранденбургская восседает в тяжѐлом парчовом платье, рядом с ней любимая карлица. Супругов окружают дети и домочадцы. Композиция полна светской непринуждѐнности и вместе с тем великолепно организована. Фигуры приближены к переднему плану, можно рассмотреть все тщательно исполненные детали росписи. На фреске преобладают пурпур и золото. Изображѐнный на ней отодвинутый золотой занавес, подбитый малиновым шѐлком, придаѐт зрелищу ещѐ большую торжественность.



Андреа Мантенья. Лодовико Гонзага, его семья и двор. XV в. Фреска в «Камере дельи Спози». Мантуя. Италия.

435

великолепный рисовальщик, о чѐм свидетельствует почти филигранная разработка деталей в различных сценах. Он изобразил торжественное шествие римских легионеров со знамѐнами, штандартами и факелами, жертвенных животных, толпы пленников и, наконец, триумфальную колесницу Цезаря, венчаемого Славой. Эффектные полотна мастера вызывали, как, впрочем и всѐ, что он создавал, восторженные отзывы современников. Однако главным вкладом Мантеньи в монументальную живопись эпохи Возрождения стала его роспись «Камеры дельи Спози» (1465—1474 гг.).

Пользовавшееся огромной известностью искусство Мантеньи оказало влияние на всю северо-итальянскую живопись.

К концу XV столетия в Италии выдвинулись и другие крупные центры искусства, но тем не менее Флоренции принадлежала ведущая роль в утверждении аристократически изысканного художественного образа, связанного с мифологической или литературной основой и в значительной мере предназначенного для ценителей и знатоков.

Особое место в живописи раннего Возрождения принадлежит Сандро Боттичелли, современнику Леонардо да Винчи и молодого Микеланджело.

Алессандро Филипепи, прозванный Боттичелли (1445—1510), родился во Флоренции. Он учился живописи у Филиппо Липпи, посещал мастерскую знаменитого скульптора и живописца Верроккьо, где сблизился с Леонардо, который также был учеником Верроккьо.

Его имя стало известно благодаря картине «Поклонение волхвов»



Сандро Боттичелли.
Весна. Около XV в. Галерея Уффици, Флоренция.
436

(1476 г.), которая привлекла к себе внимание семьи Медичи. На картине были изображены три поколения этих некоронованных правителей Флоренции. Боттичелли стал работать при дворе Медичи.

Изысканное искусство Боттичелли с элементами стилизации, т. е. обобщения изображений с помощью условных приѐмов — упрощения формы, цвета и объѐма, пользовалось большим успехом в кругу высокообразованных флорентийцев. В искусстве Боттичелли в отличие от большинства мастеров раннего Возрождения преобладало личное переживание мастера. Исключительно чуткий и искренний, художник прошѐл сложный и трагический путь творческих исканий — от поэтического восприятия мира в юности до болезненного пессимизма в зрелом возрасте.

Его знаменитые картины зрелого периода «Весна» (около 1477— 1478 гг.) и «Рождение Венеры» (1483—1484 гг.) навеяны стихами выдающегося гуманиста Анджело Полициаио, придворного поэта Медичи. Аллегорическая картина «Весна», написанная для украшения виллы Медичи, принадлежит к числу наиболее сложных произведений Боттичелли.

На фоне тѐмной зелени фантастического сада выступают изящными силуэтами гибкие стройные фигуры. Цветущий луг под их ногами напоминает яркий ковѐр. В глубине композиции Венера в нарядном платье стоит в меланхолической задумчивости. Еѐ окружает обязательная свита: амур с луком парит над еѐ головой, три юные грации ведут хоровод, из рощи бежит нимфа, преследуемая фавном. На переднем плане Весна, или богиня Флора, в венке и затканном цветами платье шествует стремительно и так легко, что еле касается босыми ногами земли. В левом углу — фигура юноши,

которого обычно называют Меркурием. Ритм струящихся линий объединяет композицию в единое целое, создаѐт утончѐнную цветовую гармонию. Художник применил ар-



Сандро Боттичелли.
Рождение Венеры. XV в. Галерея Уффици, Флоренция.

хаичный для своего времени приѐм — тончайшую штриховку золотом некоторых деталей, среди них — цветы, плоды, лучи, венцы, рисунок тканей. Восхитительны отдельные фигуры и группы, особенно три танцующие грации. Покоряет прелесть очертаний их фигур, одежд, словно сотканных из воздуха, движений рук, касаний пальцев. Пронизанный музыкальным ритмом танца, трепетом линий, образ трѐх граций прославляет наступающую Весну, праздник природы,

*Пессимизм — мрачное мироощущение, настроение безысходности. Пессимист — человек, не верящий в будущее.



Сандро Боттичелли.
Мария с Младенцем и Иоанном Крестителем. Дерево, темпера. Дрезденская галерея, Германия.

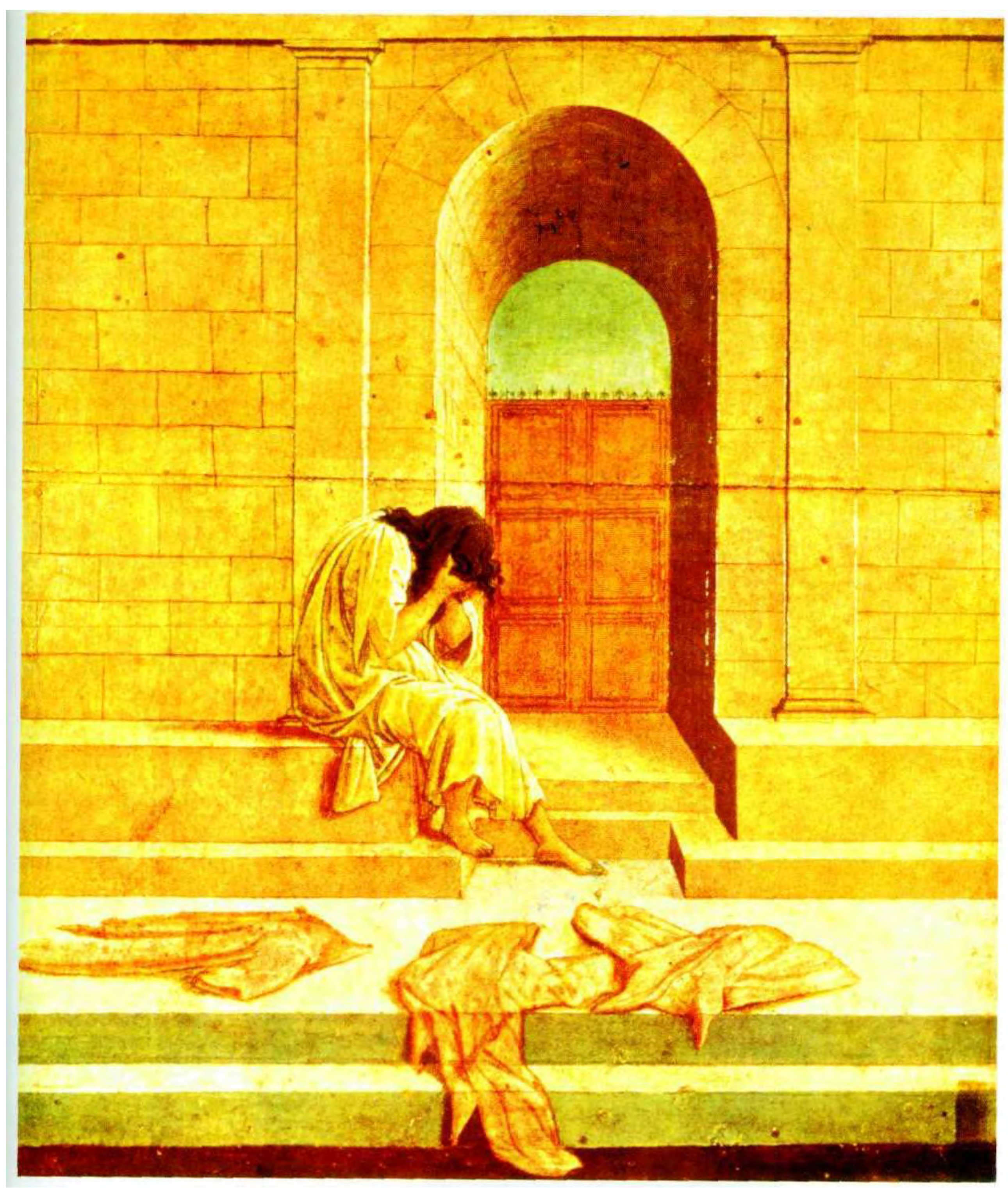
человеческих чувств. Но в картине Боттичелли чувствуется свойственный его искусству оттенок грусти, холодноватой отрешѐнности. Персонажи погружены в себя, внутренне одиноки.

Более непосредственно воспринимается картина «Рождение Венеры», не столь сильно связанная с аллегорическим подтекстом. Это одно из самых пленительных созданий мировой живописи. Картина изображает Венеру, богиню любви и красоты, плывущую на большой раковине. «Лодку» подгоняют к берегу летящие, сплетѐнные в объятиях бог и богиня ветра. На берегу Венеру
поджидает нимфа, которая спешит накинуть на еѐ плечи светло-малиновое покрывало, затканное цветами. Мастер золотит развеваемые ветром волосы Венеры, и это придаѐт еѐ женственному облику что-то неземное. Явление божества, далѐкого от реальности, отражено и в гамме холодных, прозрачных, светлых красок.

В живописи раннего Возрождения среди множества лиц — прекрасных и почти уродливых, но всегда значительных — образы женщин, девушек, юношей и детей, принадлежащие кисти Боттичелли, узнаются сразу. Их отличает не классическая правильность черт, не миловидность, а обаяние безгрешной чистоты, беззащитности, невысказанной грусти. Образ Венеры — высшее воплощение этого идеала. Через четыре столетия люди всматриваются в еѐ ясные черты и находят в них нечто волнующее и притягательное.

В начале 90-х гг. XV столетия в творчестве Боттичелли произошѐл решительный перелом. На него оказали сильнейшее влияние страстные проповеди доминиканского монаха Савонаролы, обличавшего папство, аристократию, богатых и гуманистическую культуру. Когда в 1494 г. Медичи

были изгнаны из Флоренции, а во главе республики фактически оказался Савонарола, Флоренцию охватил религиозный фанатизм.
На улицах запылали костры, в которых горели предметы роскоши и даже произведения искусства. Боттичелли с его жадным интересом к политической жизни и страстностью религиозных исканий мучительно метался между гуманистической ренессансной культурой художественного кружка при дворе Медичи и призывами к аскетизму Савонаролы. Сильное впечатление на мастера произвела казнь монаха, обвинѐнного в ереси: он был повешен перед Паласио Веккьо, а затем сожжѐн на костре.
В позднем периоде творчества Боттичелли предпочитал писать картины на религиозные сюжеты
*Фанатизм отличает доведѐнная до крайности приверженность к каким-либо верованиям, нетерпимость к другим взглядам.
**Аскетизм — строгий образ жизни; отказ от жизненных благ и удовольствий.



Сандро Боттичелли. Покинутая.
Галерея Палловичини, Рим.



Сандро Боттичелли.
Пьета. Фрагмент. Конец XV в.
Музей Польдипеццоли, Милан.

трагического характера. К ним относятся две картины «Оплакивание Христа» (около 1500 г.). Одна из самых известных картин того времени — так называемая «Покинута» (около 1490 г.): у запертых бронзовых ворот в громадной стене сидит девушка, закрывшая лицо руками, — олицетворение безнадѐжности, одиночества, трагической судьбы.

Боттичелли умер в нищете и забвении. Его творчество заново открыли лишь в середине XIX в. так называемые *прерафаэлиты* — группа английских художников и писателей, избравших своим идеалом итальянское искусство до Рафаэля (отсюда и происходит их название).

ВЫСОКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

Высокое Возрождение, которое дало человечеству таких великих мастеров, как Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Джорджоне, Тициан, Браманте, охватывает сравнительно короткий период — от конца XV в. до конца второго десятилетия XVI в. Только в Венеции расцвет искусства продолжался до середины столетия.

Коренные сдвиги, связанные с решающими событиями мировой истории, успехами передовой научной мысли, бесконечно расширили представления людей о мире — не только о земле, но и о Космосе. Восприятие мира и человеческой личности как будто укрупнилось; в художественном творчестве это отразилось не только о в величественных масштабах архитектурных сооружений, монументов, торжественных фресковых циклов и картин, но и в их содержании, выразительности образов. Изобразительный язык, который, по определению некоторых исследователей, в эпоху раннего Возрождения мог показаться слишком «болтливым», стал обобщѐнным и сдержанным. Искусство Высокого Возрождения представляет собой живой и сложный художественный процесс с ослепительно яркими взлѐтами и последующим кризисом.

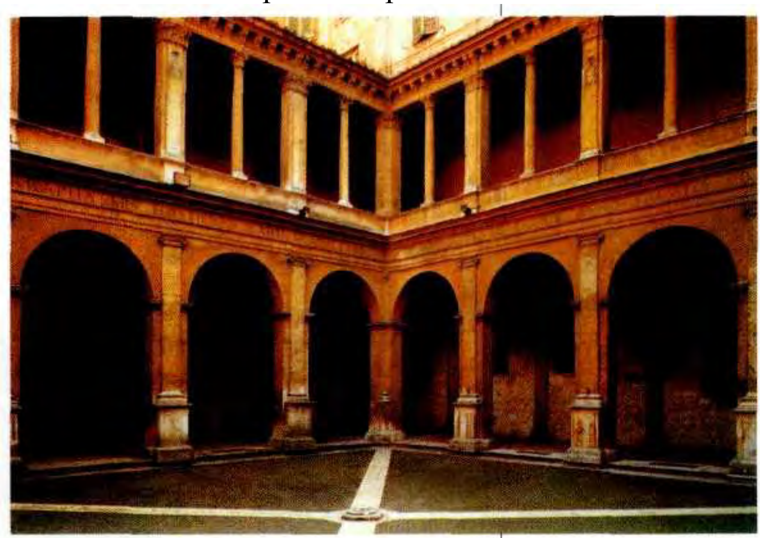
ДОНАТО БРАМАНТЕ

Центром архитектуры Высокого Возрождения стал Рим, где на основании предшествующих открытий и успехов сложился единый классический стиль. Мастера творчески использовали античную ордерную систему, создавая сооружения, величественная монументальность которых была созвучна эпохе.

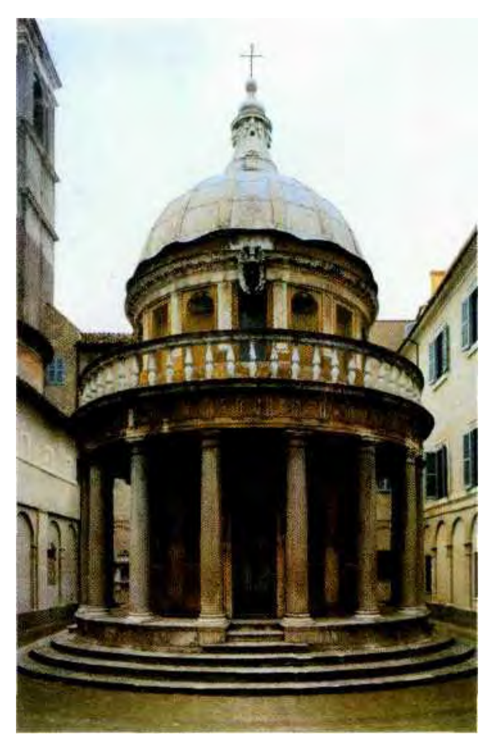
Роль Донато Браманте (1444— 1514), который наметил пути развития архитектуры Италии XVI в, можно уподобить роли Филиппо Брунеллески в зодчестве раннего Возрождения.

Браманте начинал творческую деятельность как живописец. В этом качестве в 1476 г. он был приглашѐн в Милан ко двору герцога Лодови-

ко Моро. Здесь произошла его встреча с Леонардо да Винчи, градостроительные идеи которого оказали на мастера сильнейшее влияние. Хотя Браманте и обладал выдающимся талантом живописца, в это время его всецело захватило увлечение архитектурой. В миланский период творчества, длившийся двадцать лет, Браманте возвѐл несколько великолепных зданий, среди которых выделяется перестроенная по приказу Лодовико Моро алтарная часть монастырской церкви Санта-Мария делла Грацие. В этой постройке Браманте с редким изяществом соединил местные ломбардские традиции с античной ордерной архитектурой.
Наибольших высот в творчестве Браманте достиг во время работы в Риме, куда он переехал в 1499 г., после того как Милан был взят французскими войсками. Именно там искусство Браманте приобрело классическую чистоту, монументальность, пластическое совершенство.
Зодчему пришлось завершать начатый другим архитектором фасад палаццо Канчеллария. Благодаря огромной, четко расчленѐнной поверхности фасада с плоским рустом величественный дворец приобрѐл черты общественного сооружения (оно и стало административным папским зданием). Безупречный по очертаниям стройных арок, большой красивый прямоугольный внутренний двор был целиком создан Браманте.
Начало новому классическому стилю положил маленький круглый Темпьетто (т. е. храмик), воздвигнутый Браманте в 1502 г. во дворе монастыря Сан-Пьетро ин Монторио на месте, где был распят на кресте апостол Пѐтр. Окружающая Темпьетто современная застройка не позволяет вполне оценить, насколько естественно и горделиво вписывается в окружающее пространство стоящий на возвышении в несколько ступеней, окружѐнный колоннами и увенчанный куполом храм. В этом скромном по размерам памятнике была
осуществлена идея центрического купольного сооружения.
С восшествием на папский престол Юлия II — человека энергичного, который к тому же заботился о возвеличении Папского государства, — началась пора перестройки и украшения Рима. Браманте стал главным папским архитектором.



Донато Браманте.
Монастырь Санта-Мария делла Паче. XVI в.
Рим.



Донато Браманте.
Темпьетто. XVI в.
Рим.

*Руст — камни с грубоколотой или выпуклой поверхностью, используемые для облицовки стен сооружения.



Собор Святого Петра. Фасад. XVII в.
Ватикан. Рим.

442

СОБОР СВЯТОГО ПЕТРА В РИМЕ

Когда-то на этом месте стояла древняя христианская базилика IV в. Она обветшала и уже не могла служить главным храмом Рима — города апостола Петра, центра католического мира. Собор, который задумал построить Браманте, в плане представлял греческий (т. е. равноконечный) крест, вписанный в квадрат. Центром здания был большой купол, по диаметру почти равный куполу Брунеллески во флорентийском соборе Санта-Мария дель Фьоре.

Браманте успел возвести храм только до высоты могучих арок. После его смерти в строительстве последовательно участвовали Рафаэль, Бальдассаре Перуцци и Антонио да Сангалло Младший. Оно затянулось на долгие годы, а затем и совсем прекратилось. В 1546 г. работы возобновились, ими руководил Микеланджело. Зодчий несколько изменил первоначальный план здания. Дальнейшая судьба собора относится уже к XVII столетию.



Джованни Паоло Паннини. Внутри храма Святого Петра. Середина XVIII в. Национальная галерея, Вашингтон.
Картина даѐт представление об интерьере собора Святого Петра двухсотпятидесятилетней давности.

443

В 1505 г. приступили к созданию дворцового комплекса в Ватикане. Браманте намеревался построить систему дворцовых зданий и дворов, начиная от двора Сан-Дамазо до Бельведера. Маленький Темпьетто был исключением в римской практике Браманте, тяготевшего к огромным масштабам зданий. Например, парадный двор Бельведер простирался почти на триста метров и, следуя единой продольной оси и рельефу местности, располагался на грех террасах, завершаясь мощной полукруглой нишей-экседрой.

Бельведер служил для турниров, шествий, праздничных зрелищ. Но при жизни Браманте это колоссальное сооружение было возведено не полностью; ныне двор расчленѐн зданиями, возведенными позднее.

Браманте стал первым создателем собора Святого Петра в Риме. В этом здании должна была получить самое совершенное воплощение идея центрально-купольного храма.

АНДРЕА ВЕРРОККЬО

Андреа Верроккьо (1435 или 1436 — 1488) — один из крупнейших скульпторов Возрождения. В своѐм творчестве он сочетал утончѐнный аристократизм и реалистические искания. Менее известен Андреа Верроккьо как живописец. Из произведений скульптуры у Верроккьо наиболее знамениты бронзовая статуя «Давид» и конный монумент из бронзы кондотьера Бартоломео Коллеони.


Андреа Вероккьо.
Давид. XV в. Национальный музей Барджелло, Флоренция.

В классическом стиле Высокого Возрождения строились многие центрально-купольные храмы, дворцы и виллы. Со второй трети XVI столетия из-за кризиса гуманистического мировоззрения возникло несколько течений в зодчестве.

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

В истории человечества нелегко найти другую столь же гениальную личность, как основатель искусства Высокого Возрождения Леонардо да Винчи (1452—1519). Всеобъемлющий характер деятельности этого великого художника и учѐного стал ясен только тогда, когда были исследованы разрозненные рукописи из его наследия. Леонардо посвящена колоссальная литература, подробнейшим образом изучена его жизнь. И тем не менее многое в его творчестве остаѐтся загадочным и продолжает будоражить умы людей.

Леонардо да Винчи родился в селении Анкиано близ Винчи, недалеко от Флоренции; он был внебрачным сыном зажиточного нотариуса и простой крестьянки. Заметив необычайные способности мальчика в живописи, отец отдал его в мастерскую Андреа Вероккьо. В картине учителя «Крещение Христа» фигура одухотворѐнного белокурого ангела принадлежит кисти молодого Леонардо.

Среди его ранних работ картина «Мадонна с цветком» (1472 г.). В отличие от мастеров XV в. Леонардо отказывался от повествовательности, использования деталей, которые отвлекают внимание зрителя, насыщенного изображениями фона. Картина воспринимается как простая, безыскусная сцена радостного материнства юной Марии. Две крупные фигуры заполняют всѐ пространство картины, лишь за окном в тѐмной стене видно чистое холодное голубое небо. Запѐчатлѐн конкретный момент: мать, сама ещѐ ласковая и живая девочка, протягивает, улыбаясь, своему ребѐнку цветок и

наблюдает, как серьѐзный малыш внимательно рассматривает незнакомый предмет. Цветок связывает обе фигуры между собой.

Леонардо много экспериментировал в поисках различных составов красок, он одним из первых в Италии перешѐл от темперы к живописи маслом. «Мадонна с цветком» исполнена именно в этой, тогда ещѐ редкой, технике.

Работая во Флоренции, Леонардо не находил применения своим силам ни как учѐный-инженер, ни как живописец: изысканная утончѐнность культуры и сама атмосфера двора Лоренцо Медичи остались ему глубоко чуждыми.

Около 1482 г. Леонардо поступил на службу к миланскому герцогу Лодовико Моро. Мастер рекомендовал себя при этом в первую очередь как военного инженера, зодчего, специалиста в области гидротехнических работ и только потом как живописца и скульптора. Однако первый миланский период творчества Леонардо (1482—1499 гг.) оказался наиболее плодотворным. Мастер стал самым известным художником Италии, занимался архитектурой и скульптурой, обратился к фреске и алтарной картине.

Не все грандиозные замыслы, в том числе и архитектурные проекты, Леонардо удавалось осуществить. Выполнение конной статуи Франческо Сфорца, отца Лодовико Моро, продолжалось (с перерывами) более десяти лет, но она так и не была отлита в бронзе. Глиняная модель монумента в натуральную величину, установленная в одном из дворов герцогского замка, была уничтожена французскими войсками, захватившими Милан.

Это единственное крупное скульптурное произведение Леонардо да Винчи получило высокую оценку современников. Представление о статуе можно составить на основании рисунков, запечатлевших разные варианты и этапы работы над ней. Первоначально статуя изображала всадника в стремительном движении, на вздыбленном коне,



Андреа Вероккьо и Леонардо да Винчи.
Крещение Христа (ангел слева принадлежит кисти Леонардо да Винчи). XV в. Галерея Уффици, Флоренция.

но ее отливка оказалась технически невозможной; позднее мастер нашѐл более спокойное решение. Памятник Сфорца должен был более чем в полтора раза превысить конные монументы, выполненные



Леонардо да Винчи. Благовещение. Галерея Уффици, Флоренция.

445



Леонардо да Винчи.

Поклонение волхвов. Фрагмент. XV в. Галерея Уффици, Флоренция.

Донателло и Верроккьо. Монумент прозвали Великим Колоссом.

До нашего времени дошли живописные работы Леонардо миланского периода. Первой алтарной композицией Высокого Возрождения стала «Мадонна в гроте» (1483— 1494 гг.). Живописец отошѐл от традиций XV столетия, в религиозных картинах которого преобладала торжественная скованность. В алтарной картине Леонардо мало фигур: женственная Мария, Младенец Христос, благословляющий маленького Иоанна Крестителя, и коленопреклонѐнный ангел, словно

выглядывающий из картины. Образы идеально прекрасны, естественно связаны с окружающей их средой. Это подобие грота среди тѐмных базальтовых скал с просветом в глубине — типичный для Леонардо пейзаж: в целом фантастически таинственный, но в частностях — в изображении каждого растения, каждого цветка среди густой травы — выполненный с точным знанием природных форм. Фигуры и лица окутаны воздушной дымкой, придающей им особую мягкость. Итальянцы этот приѐм Леонардо называли сфумато.

В Милане, по-видимому, мастер создал полотно «Мадонна с Младенцем» («Мадонна Литта»). Здесь в отличие от «Мадонны с цветком» он *стремился* к большей обобщѐнности и идеальности образа. Изображѐн не определѐнный момент, а некое длительное состояние спокойной радости, в которое погружена молодая прекрасная женщина, кормящая грудью ребѐнка. Выразительна четкость уравновешенной композиции с двумя симметрично расположенными окнами, между которыми вписан живой и гибкий силуэт женской полуфигуры. Холодный ясный свет озаряет еѐ тонкое, мягко вылепленное лицо с полуопущенным взором и лѐгкой, еле уловимой улыбкой. Картина написана темперой, придающей звучность тонам голубого плаща и красного платья Марии. Удивительно написаны пушистые тѐмно-золотистые вьющиеся волосы Младенца, не по-детски серьѐзен его внимательный взгляд, устремлѐнный на зрителя.

Иной, драматический настрой отличает монументальную роспись Леонардо «Тайная вечеря», исполненную им в 1495—1497 гг. по заказу Лодовико Моро для трапезной церкви Санта-Мария делла Грацие в Милане. Судьба этого прославленного произведения Леонардо трагична. Ещѐ при жизни мастера краски начали осыпаться. В XVII в. в стене трапезной пробили дверь, уничтожившую часть композиции, а в XVIII в. помещение превратили в склад сена. Большой вред фреске нанесли неумелые реставрации. В 1908 г. были проведены работы по расчистке и укреплению росписи. Во время Второй мировой войны потолок и южную стену трапезной



Леонардо да Винчи. Мадонна с Младенцем. (Мадонна Литта.) XV в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

447



Леонардо да Винчи.
Тайная вечеря. Конец XV в. Монастырь Санта-Мария делле Грацие. Милан.

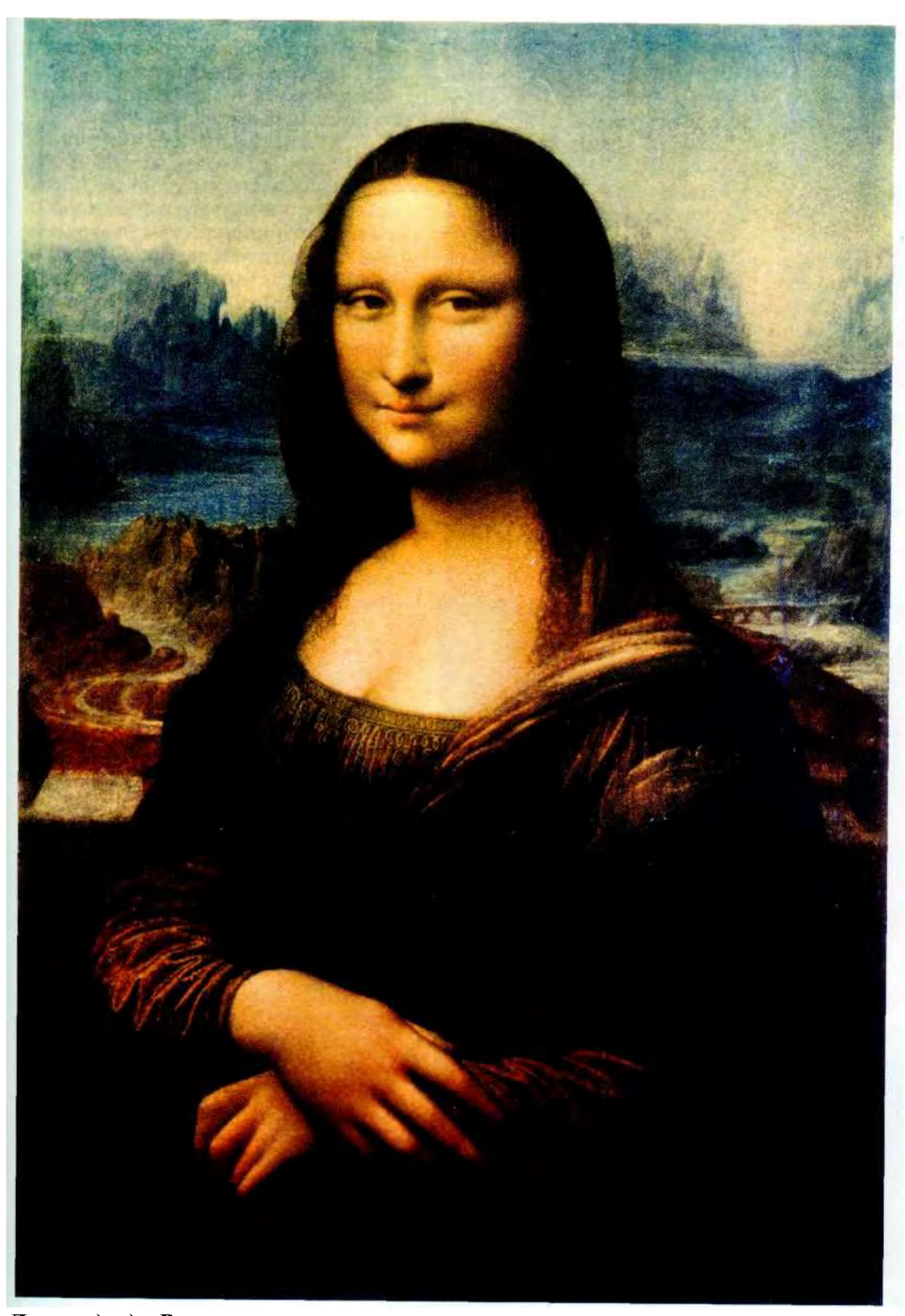
разрушила бомба. Предпринятая в 1945 г. реставрация спасла роспись от дальнейшего разрушения, остатки живописи Леонардо были выявлены и закреплены. Однако о великом творении мастера можно составить теперь только самое общее представление.

Огромная фреска (4,6 x 8,8 м) занимает всю торцевую стену трапезной. Христос, фигура которого находится в центре, на фоне дверного проёма, и апостолы восседают за столом. Изображена драматическая кульминация трапезы, когда Христос произнѐс роковые слова: «Один из вас предаст меня». Они вызывают у апостолов гамму разнообразных чувств: отчаяние, испуг, недоумение, гнев; некоторые вскакивают с
мест, бурно жестикулируют. Чтобы не создавать впечатления сутолоки, художник объединил персонажи в четыре группы по три фигуры в каждой и расположил их слева и справа от Спасителя. Леонардо отказался от традиционного размещения Иуды по другую сторону стола, но предатель сразу узнаѐтся среди участников трапезы — по отпрянувшей назад фигуре, судорожному жесту руки, сжимающей кошель, зловещему затенѐнному профилю. Образ Христа — не только пространственный, колористический, но и духовный центр композиции. Учитель одинок в своѐм мудром спокойствии и покорности судьбе.

Когда в 1499 г. Милан был взят французскими войсками, Леонардо покинул город. Началась пора его скитаний. Некоторое время он работал во Флоренции. Там творчество Леонардо словно озарила яркая вспышка: он написал портрет Моны Лизы, супруги богатого флорентийца Франческо ди Джокондо (около 1503 г.). Портрет, известный как «Джоконда», стал одним из самых прославленных произведений мировой живописи.

Небольшой, окутанный воздушной дымкой портрет молодой женщины, сидящей на фоне голубовато-зелѐного странного скалистого пейзажа, полон такой живой и нежной трепетности, что, по словам Вазари, в углублении шеи Моны Лизы можно видеть биение пульса. Казалось бы, картина проста для понимания. Между тем в обширной литературе, посвящѐнной «Джоконде», сталкиваются самые противоположные толкования созданного Леонардо образа.

В истории мирового искусства есть произведения, наделѐнные странной, таинственной и магической силой. Объяснить это трудно, описать невозможно. В их ряду одно из первых мест занимает изображение молодой флорентийки Моны Лизы. Она, по-видимому, была незаурядной, волевой личностью, умной и цельной натурой. Леонардо вложил в еѐ удивительный, устрем-



Леонардо да Винчи.
Джоконда. Начало XVI в. Лувр, Париж.

ленный на зрителя взгляд, в знаменитую, словно скользящую загадочную улыбку, в отмеченное зыбкой изменчивостью выражение лица заряд такой интеллектуальной и духовной силы, который поднял её образ на недосягаемую высоту.
В последние годы жизни Леонардо да Винчи мало работал как художник. Получив приглашение от французского короля Франциска I, он уехал в 1517 г. во Францию и стал придворным живописцем. Вскоре Леонардо умер. На автопортрете-рисунке (1510—1515 гг.) седобородый патриарх с глубоким скорбным взглядом выглядел гораздо старше своего возраста.
Нельзя себе представить, что Леонардо да Винчи мог жить и творить в другую эпоху. И тем не менее его личность выходила за пределы своего времени, поднималась над ним. Творчество Леонардо до Винчи неисчерпаемо. О масштабе и уникальности его дарования позволяют судить рисунки мастера, занимающие в истории мирового искусства одно из почётных мест. С рисунками Леонардо да Винчи, зарисовками, набросками, схемами неразрывно связаны не только рукописи, посвященные точным наукам, но и работы по теории искусства. В знаменитом «Трактате о живописи» (1498 г.) и других его записях большое внимание уделено изучению человеческого тела, сведениям по анатомии, пропорциям, зависимости между движениями, мимикой и эмоциональным состоянием человека. Много места отдано проблемам светотени, объёмной моделировке, линейной и воздушной перспективе. Искусство Леонардо да Винчи, его научные и теоретические исследования, уникальность его личности прошли через всю историю мировой культуры, оказали на неё огромное влияние.

РАФАЭЛЬ

С творчеством Рафаэля (1483— 1520) в истории мирового искусства связывается представление о возвышенной красоте и гармонии. Принято считать, что в созвездии гениальных мастеров Высокого Возрождения, в котором Леонардо олицетворял интеллект, а Микеланджело — мощь, именно Рафаэль был главным носителем гармонии. Конечно, в той или иной степени каждый из них обладал всеми этими качествами. Несомненно, однако, что неустанное стремление к светлому совершенному началу пронизывает всё творчество Рафаэля, составляет его внутренний смысл.

Рафаэль первоначально учился в Урбино у своего отца, затем у местного живописца Тимотео Вите. В 1500 г. он переехал в столицу Умбрии Перуджу, чтобы продолжить образование в мастерской известного живописца, главы умбрийской школы Пьетро Перуджино. Молодой



Рафаэль Санти. Мадонна Конестабиле.
Около 1500 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

мастер быстро превзошѐл своего учителя.

Рафаэля называли Мастером Мадонн. Настроение душевной чистоты, ещѐ несколько наивное в одной из его первых небольших картин — «Мадонна Конестабиле» (1502— 1503 гг.), — приобрело возвышенный характер в лучшем произведении раннего периода Рафаэля — «Обручение Марии» (1504 г.). Происходящая на фоне чудесной архитектуры сцена обручения Марии и Иосифа представляет собой образ высокой красоты. Эта небольшая картина уже целиком принадлежит искусству Высокого Возрождения. Главные действующие лица, группы девушек и юношей покоряют своим естественным изяществом. Выразительны, певучи, метки и пластичны их движения, позы и жесты: например, сближающиеся руки Марии и Иосифа, надевающего ей на палец кольцо. В картине нет ничего лишнего, второстепенного. Золотистые, красные и тѐмно-зелѐные тона, созвучные с мягкой голубизной неба, создают праздничное настроение. В 1504 г. Рафаэль переехал во

Флоренцию. Здесь его творчество обрело зрелость и спокойное величие. В цикле Мадонн он варьировал
изображение молодой матери с Младенцем Христом и маленьким Иоанном Крестителем на фоне пейзажа. Особенно хороша «Мадонна в зелени» (1505 г.). В картине использована пирамидальная композиция Леонардо, а колориту присуща тонкая гармония красок.



Рафаэль Санти. Мадонна ди Фолиньо.
Начало XVI в.
Ватиканская пинакотека, Рим.



Рафаэль Санти.
Диспута. Фрагмент. Начало XVI в.
Ватиканский дворец, Рим.
451

ВАТИКАНСКИЕ СТАНЦЫ

Первое помещение называется Станца делла Сеньятура («комната надписей»). В этой станце находятся самые знаменитые росписи Рафаэля (1509—1511 гг.): фреска «Диспута», посвящѐнная богословию, «Афинская школа» — философии, «Парнас» — поэзии, «Мудрость, Умеренность и Сила» — правосудию.

Во фреске «Диспута» изображены Данте, Савонарола, монах-живописец Фра Беато Анджелико. В верхней части восседают на облаках апостолы, расположившиеся по обеим сторонам Троицы в

образах Христа, Бога-Отца и голубя — Святого Духа. Богоматерь и Иоанн Креститель поклоняются Спасителю. Композиция сверху завершается (как во всех фресках станц) округлой арочной формой.
Гораздо сильнее воздействие «Афинской школы» — великого произведения Рафаэля. Фреска прославляет мощь разума, объемлющего весь мир. В еѐ центре фигуры величественного старца Платона с портретными чертами Леонардо да Винчи и чернокудрого вдохновенного Аристотеля. О различии их философских доктрин свидетельствуют указующие жесты: Платона — на небо, Аристотеля — на землю. Слева, внизу у лестницы, Пифагор, окружѐнный учениками, читает книгу, справа Эвклид (возможно, это портрет Браманте) чертит по грифельной доске. Погружѐн в глубокую задумчивость Гераклит Эфесский (предполагают, что здесь изображѐн Микеланджело). Неподалѐку от Платона беседует со слушателями Сократ, а на ступенях полулежит основатель философской школы киников Диоген. У края фрески Рафаэль изобразил самого себя и живописца Содому, который до него начал работать в станце.
Станца д'Элиодоро (1511 — 1514 г.) получила название от главной фрески «Изгнание Илиодора», которая повествует о чуде, произошедшем в Иерусалимском храме, когда сирийский полководец Илиодор, пытавшийся его ограбить, был изгнан оттуда небесным всадником (намѐк на изгнание французов из Папской области). Среди созерцающих чудо зрителей изображѐн папа Юлий II. Над этой фреской Рафаэль работал вместе с помощниками. Фрески «Месса в Больсене» и «Чудесное освобождение апостола Петра из темницы» принадлежат целиком его кисти.
Третья, Станца дель Инчендио, в росписях которой Рафаэль прямого участия не принимал, сильно уступает предшествующим.



Рафаэль Санти.
Афинская школа. (Платон и Аристотель.) Фрагмент фрески. Ватикан.

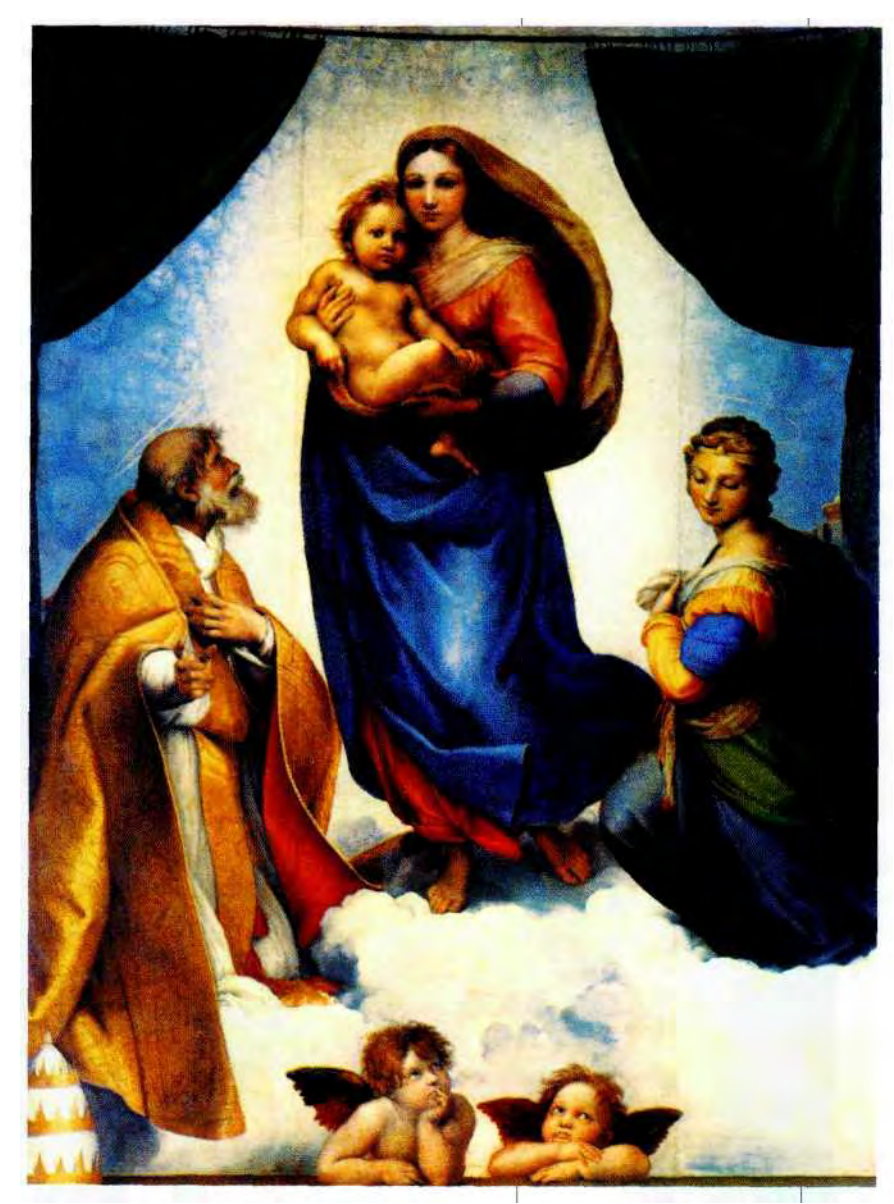
Успехи Рафаэля были настолько значительны, что в 1508 г. его пригласили к папскому двору в Рим. Художник получил заказ на роспись парадных апартаментов Папы, так называемых станц (комнат) в Ватиканском дворце.

В этих помещениях Рафаэль и его ученики украсили потолки позолоченным стуком и росписями, пол выложили узорчатым мрамором, а каждую стену до декоративной панели покрыли многофигурными фресками. Росписи ватиканских станц (1509—1517 гг.) принесли Рафаэлю славу, выдвинули его в ведущие мастера не только Рима, но и Италии.

Как и прежде, Рафаэль вновь обратился к излюбленному образу Мадонны с Младенцем. Мастер готовился к созданию своего великого шедевра -- «Сикстинской Мадонны» (1515—1519 гг.) для церкви Святого Сикста в Пьяченце. В истории искусства «Сикстинская Мадонна» — образ совершенной красоты. Эта большая алтарная картина изображает не просто Божественную Мать с Божественным Младенцем, а чудо явления Небесной Царицы, несущей людям своего Сына как искупительную жертву. В обрамлении зелѐных занавесей на светлых облаках стоит Мария с Младенцем на руках. Взгляд Еѐ тѐмных без блеска глаз устремлѐн мимо и как бы сквозь зрителя. Этому взору доступно то, что скрыто от других. В образе Христа, крупного красивого ребѐнка, угадывается что-то не по-детски напряжѐнное и провидческое. Художник достиг здесь редкого динамического равновесия: кажущаяся ясная простота, черты отвлечѐнной идеальности, божественность чуда и реальная весомость форм сплетаются, дополняют и обогащают друг друга. Слева от Мадонны папа Сикст IV в молитвенном умилении созерцает чудо. Благоговейно потупившая взор Святая Варвара, принадлежащая, как и Мария, небесам, легко парит в облаках. Два ангелочка, облокотившиеся на парапет, смотрят вверх и возвращают внимание зрителя к центральному образу.

Впервые в творчестве Рафаэля религиозный образ устанавливает полный контакт со зрителем. Это и определяет высокую и волнующую человечность картины.

В последние годы жизни Рафаэль создал росписи римской виллы Фарнезина. В еѐ главном зале находится фреска «Триумф Галатеи» (1519 г.). Морская нимфа Галатея плывѐт по морю на раковине, которую влекут дельфины. Окружающие еѐ фантастические существа и летящие



Рафаэль Санти.
Сикстинская Мадонна. XVI в.
Дрезденская галерея, Германия.
453

ПОРТРЕТЫ РАФАЭЛЯ

Рафаэль вошѐл в историю живописи как создатель идеально-прекрасных образов. Его первые произведения были созданы во Флоренции под воздействием традиций позднего флорентийского портрета. Таковы портреты мецената Анджело Дони и его жены (1505 г.). Женский портрет менее удался художнику, возможно из-за невыразительности облика самой модели. Но еѐ супруг предстаѐт на картине человеком полным энергии, спокойной собранности и воли.

С годами портреты Рафаэля приобрели большую глубину и значительность. В портрете папы Юлия II (1511 г.) художник несколько смягчил и возвысил облик этого неистового, своенравного и незаурядного человека. В групповом портрете, на котором изображены преемник Юлия II Лев X,

кардинал Людовик ден Росси и Лжулио ден Медичи (около 1518 г.), Рафаэль не стремился приукрасить Юлия II, но как истинный
мастер Возрождения сумел придать его образу внутреннее достоинство и значительность. Лев X, изображѐнный с лупой в руке, рассматривает миниатюры рукописной книги, что подчѐркивает его гуманистические интересы.

В наследии Рафаэля выделяются три портрета неофициального характера: на одном из них предстаѐт кардинал в красной мантии и шапочке (около 1518 г.), обладатель сильного характера, на другом — неизвестная привлекательная молодая женщина, так называемая «Лама в покрывале» (около 1514 г.). В этих полотнах Рафаэль показал себя как выдающийся мастер колорита. Самое лучшее из трѐх — портрет графа Бальтассаре Кастильоне (1515 г.), выдающегося писателя, человека огромной духовной культуры. Его книга об идеальном человеке своей эпохи «Придворный» (1513—1518 гг.) имела не только воспитательное значение, но и ярко отразила дух и жизнь своего времени.



Рафаэль Санти. Донна Велата. Начало XVI в. Галерея Питти, Флоренция, Италия.



Рафаэль Санти. Немая. Начало XVI в. Национальная галерея, Урбино. Италия.

454

маленькие амуры образуют проникнутую ликующей радостью композицию. В ней сочетаются золотистые тона обнажѐнных тел, синева моря и неба.

Под руководством Рафаэля в 1519 г, была завершена роспись так называемых Лоджий — построенной Браманте большой арочной галереи на втором этаже Ватиканского дворца. Многочисленные декоративные фрески исполнили ученики Рафаэля по его рисункам. Позже росписи были испорчены грубыми реставрациями. О творческой фантазии Рафаэля и его даре декоратора можно судить отчасти по копии росписей Лоджий, украсившей стены галереи Эрмитажного дворца (построена в Петербурге в 80-е гг. XVIII в. архитектором Джакомо Кваренги).

Рафаэль был замечательным мастером рисунка. Здесь ярко проявилось его безупречное, лѐгкое, свободное чувство линии. Значительный вклад он внѐс и в архитектуру. Само имя Рафаэля — Божественного Санцио — в дальнейшем стало олицетворением идеального, наделѐнного божественным даром художника.

С великими почестями он был погребѐн в римском Пантеоне, где его прах покоится и поныне.

МИКЕЛАНДЖЕЛО

Микеланджело Буонарроти (1475— 1564) — величайший мастер Высокого Возрождения, создавший выдающиеся произведения скульптуры, живописи и архитектуры.

Детство Микеланджело прошло в маленьком тосканском городке Капрезе близ Флоренции. Юность и годы учения он провѐл во Флоренции. В художественной школе при дворе герцога Лоренцо Медичи ему открылась красота античного искусства, он общался с великими представителями

гуманистической культуры. Флоренции принадлежат почти все скульптурные работы Микеланджело. Он похоронен во флорентийской церкви Санта-Кроче.

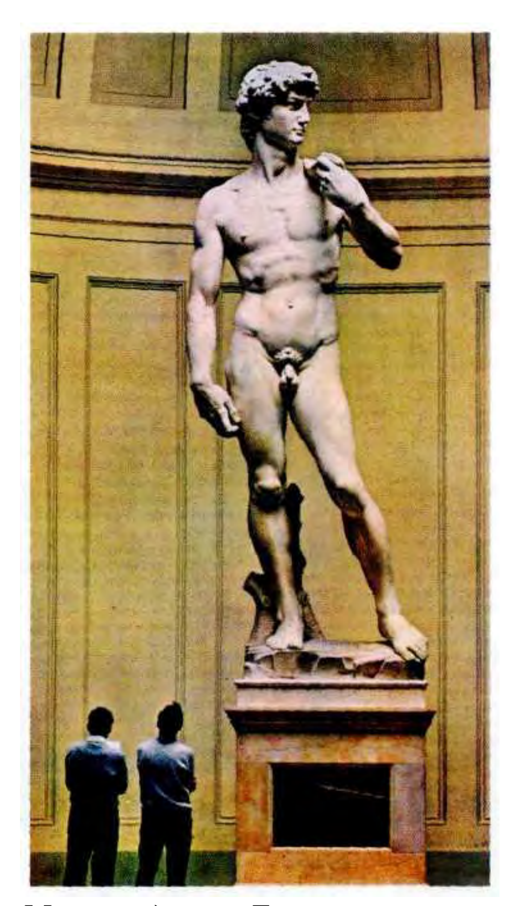


Микеланджело Буонарроти.
Пьета. Конец XV в. Собор Святого Петра. Рим.

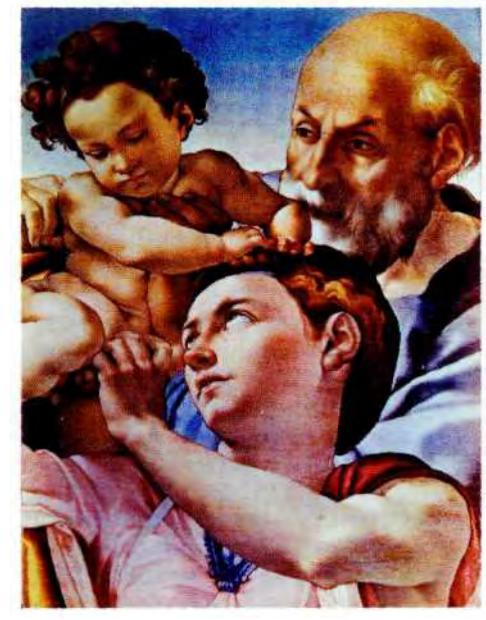
Однако в равной мере и Рим может быть назван городом Микеланджело.

В 1496 г. он приехал в Рим, где к нему вскоре пришла слава. Самое известное произведение первого римского периода — «Пьета» («Оплакивание Христа») (1498—1501 гг.) в капелле собора Святого Петра. На коленях слишком юной для такого взрослого сына Марии распростѐрто безжизненное тело Христа. Горе матери светло и возвышенно, лишь в жесте левой руки словно выплѐскивается наружу душевное страдание. Белый мрамор отполирован до блеска. В игре света и тени его поверхность кажется драгоценной.

Вернувшись во Флоренцию в 1501 г., Микеланджело взялся исполнить колоссальную мраморную статую Давида (1501 — 1504 гг.). Статуя достигает пяти с половиной метров высоты. Она олицетворяет безграничную мощь человека. Давид только готовится нанести про-



Микеланджело Буонарроти.
Давид.
Начало XVI в. Галерея Академии изящных искусств, Флоренция.



Микеланджело Буонарроти.
Мадонна Дони (Святое Семейство). Деталь. Начало XVI в. Галерея Уффици, Флоренция.

тивнику удар камнем, пущенным из пращи, но уже ощущается, что это будущий победитель, полный сознания своей физической и духовной силы. Лицо героя выражает несокрушимую волю.

Изготовленная по заказу Флорентийской республики, статуя была установлена у входа в Палаццо Веккьо. Открытие монумента в 1504 г. превратилось во всенародное торжество. «Давид» украшал

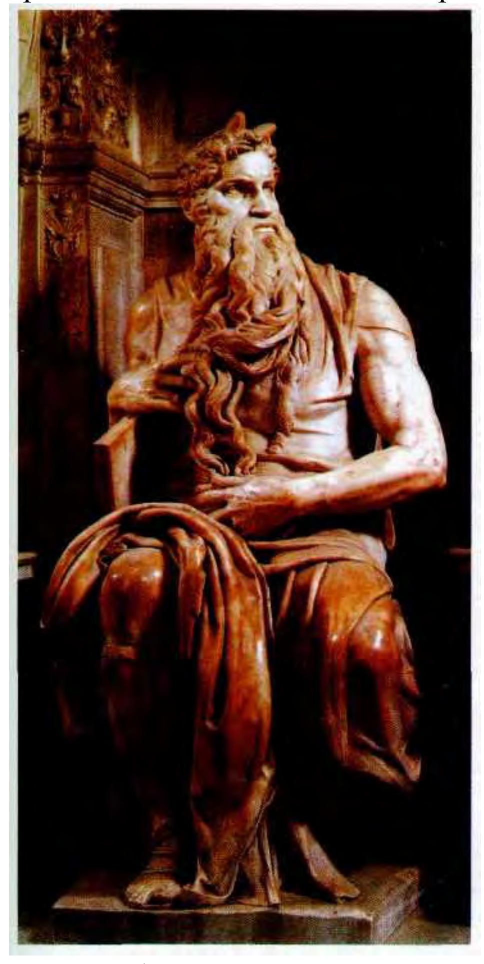
площадь более трѐх с половиной столетий. В 1873 г. монумент был установлен в Галерее Академии изящных искусств во Флоренции. На старом месте, где поместил статую сам Микеланджело, теперь находится мраморная копия.

Микеланджело считал себя только скульптором, что, однако, не помешало ему, истинному сыну Возрождения, быть и великим живописцем, и архитектором. Самое грандиозное произведение монументальной живописи Высокого Возрождения — роспись потолка Сикстинской капеллы в Ватикане, выполненная Микеланджело в 1508—1512 гг.

Гробница папы Юлия II могла бы стать вершиной в области скульптуры, если бы Микеланджело удалось воплотить в жизнь свой первоначальный замысел. Проект Микеланджело был смел и грандиозен: сорок мраморных статуй должны были украсить мавзолей. Мастер взялся их изваять сам. Но гробницу в том виде, в каком еѐ задумал Микеланджело, создать так и не удалось. После смерти Юлия II его наследники неоднократно заключали контракты с Микеланджело о возобновлении работ. Из предназначенных для гробницы статуй до нас дошли «Скованный раб» -- сильный, коренастый юноша, который тщетно стремится освободиться от оков, и «Умирающий раб» — прекрасный юноша, который ожидает смерти как избавления от мук (около 1513 г.).

Для второго этажа гробницы Юлия II предназначалась статуя древнееврейского пророка Моисея (1515—1516 гг.). Тугими извивающимися прядями ниспадает его боро-

да, в напряжении застыли мускулы мощного тела, грозен взгляд широко раскрытых глаз. Моисей в трактовке Микеланджело — народный



Микеланджело Буонарроти.

Моисей. XVI в. Сан-Пьетро ин Винколи. Рим.

вождь, человек вулканических страстей, прозорливый мудрец.

Многое в творчестве Микеланджело оставалось либо неосуществлѐнным, либо незаконченным. Обладавший на редкость независимым, резким и прямым характером, он тем не менее был вынужден служить всесильным заказчикам. На папском престоле сменялись владыки, и каждый следовал собственным вкусам, династическим и личным интересам. В 1520 г. Микеланджело получил заказ от папы Климента VII из рода Медичи. При флорентийской церкви Сан-Лоренцо, в которой были погребены члены семьи Медичи, мастеру предстояло построить и украсить скульптурой новую капеллу — их фамильную усыпальницу. Однако трагические события в Италии прервали работу над капеллой. В 1527 г. испанские войска Карла V заняли и разгромили Рим. Во Флоренции вспыхнуло народное восстание, и Медичи были свергнуты. К тому же в городе началась эпидемия чумы. Папа Климент VII в союзе с Карлом V организовал поход на Флоренцию, которая героически сопротивлялась. Во время осады Микеланджело руководил строительством укреплений.

АРХИТЕКТУРА МИКЕЛАНДЖЕЛО

Микеланджело начал заниматься архитектурой лишь во второй половине своей жизни. Считая себя только скульптором, он неохотно соглашался на архитектурные заказы, подобно тому как в прошлом долго не решался взяться за роспись плафона Сикстинской капеллы. В творчестве Микеланджело архитектурные формы обрели новую повышенную пластичность, динамизм и напряжѐнность массы. В 1523—1534 гг. он работал над созданием флорентийской публичной библиотеки Лауренцианы.

После смерти архитектора Антонио Сангалло Младшего Микеланджело завершил в Риме (с 1 546 г.) палаццо Фарнезе — фамильный дворец папы Павла III. В центре сильно выступающего главного фасада под въездной аркой он поместил окно-лоджию, увенчал фасад далеко выступающим великолепным карнизом, во внутреннем дворе возвѐл заново третий высокий нарядный этаж.

Чтобы почувствовать Рим эпохи Возрождения, надо увидеть площадь Капитолия — первый градостроительный ансамбль, выполненный по замыслу одного мастера. Микеланджело превратил это историческое место в главный центр города. Широкая пологая лестница ведѐт на площадь-памятник, вход на которую словно охраняют античные мраморные статуи Диоскуров — сыновей бога ветра. На боковых сторонах площади расположены два дворца одинаковой архитектуры, а в центре Микеланджело поставил античную конную статую римского императора Марка Аврелия. Ансамбль завершает Дворец сенаторов — внушительное массивное здание с башней и монументальной лестницей. Капитолийская площадь в Риме — один из прекраснейших городских ансамблей в истории мирового зодчества.

Венец архитектурного гения Микеланджело — собор Святого Петра, где мастер развил идею центричности, автором которой был Браманте. И всѐ же главное творение Микеланджело-зодчего — грандиозный, вознесѐнный к небу купол над центральной частью храма. Внутри он кажется лѐгким и пронизанным светом, покоряюще прекрасным. Купол Микеланлжело царит над всем Вечным городом, над бесчисленными архитектурными памятниками, которыми так богат Рим.

ПОТОЛОК СИКСТИНСКОЙ КАПЕЛЛЫ

Это великое живописное творение Микеланджело — плод его непрерывной четырѐхлетней работы с мая 1508 г. Мастер совершил поистине подвиг. Он расписал плафон обшей площадью около шестисот квадратных метров. На изображении насчитывается примерно триста фигур. Микеланджело работал без помощников, в очень трудных условиях: при плохом освещении, лѐжа на спине на специально изготовленном помосте. Его беспокоил желавший всѐ увидеть Юлий II. Однажды, как утверждает легенда, художник сбросил с помоста доски на разгневанного папу.

Роспись Сикстинской капеллы грандиозна не только из-за своих размеров. Она захватывает титаническим характером образов, неистовых страстей, величием деяний. На ней предстаѐт вся история

человечества начиная от первых дней Творения. Это торжественный гимн творческой мощи и красоте свободного человека.
При помощи архитектурных форм, воспроизведѐнных средствами живописи, потолок разделѐн на части. Каждая представляет собой самостоятельное изображение, однако роспись в целом обладает поразительным единством.
Композиции, занимающие девять полей средней части, изображают сцены библейских легенд — от сотворения Вселенной до Всемирного потопа. По углам каждой композиции помешены фигуры юношей-атлетов — прекрасных, полных безудержной радости жизни, они поддерживают медальоны и тяжѐлые гирлянды из дубовых листьев. В изображении первых дней Творения исполинская мощь образов достигает апогея. В росписи «Отделение света от тьмы» гигантская фигура Бога-Созидателя в вихре облаков побеждает первозданный хаос. В «Сотворении светил» летящий в космическом пространстве Бог Саваоф предстаѐт дважды, и это усиливает впечатление стремительности и размаха его полѐта. Жестом широко раскрытых рук могучий старец творит светила. Адам — олицетворение молодости, телесной красоты и ещѐ скрытого в нѐм богатства сил — пробуждается к жизни от прикосновения руки летящего Саваофа, вселяющего в первочеловека энергию, силу и волю. В «Грехопадении и изгнании из рая» гордая и величественная, как богиня, Ева бросает вызов судьбе, смело принимая от змея-искусителя запретный плод. На той же фреске изображено, как ангел с мечом в руке изгоняет прародителей из рая. Если фрески потолка ликующе торжественны, то настроением печали и нарастающей тревоги овеяны росписи в промежутках между окнами, условно называемые «Предки Христа». Героические деяния уступают место жизни человека, полной горестей и невзгод.


Микеланджело Буонарроти. Пророк Исаия. Фреска. XVI в.
Сикстинская капелла. Ватикан.

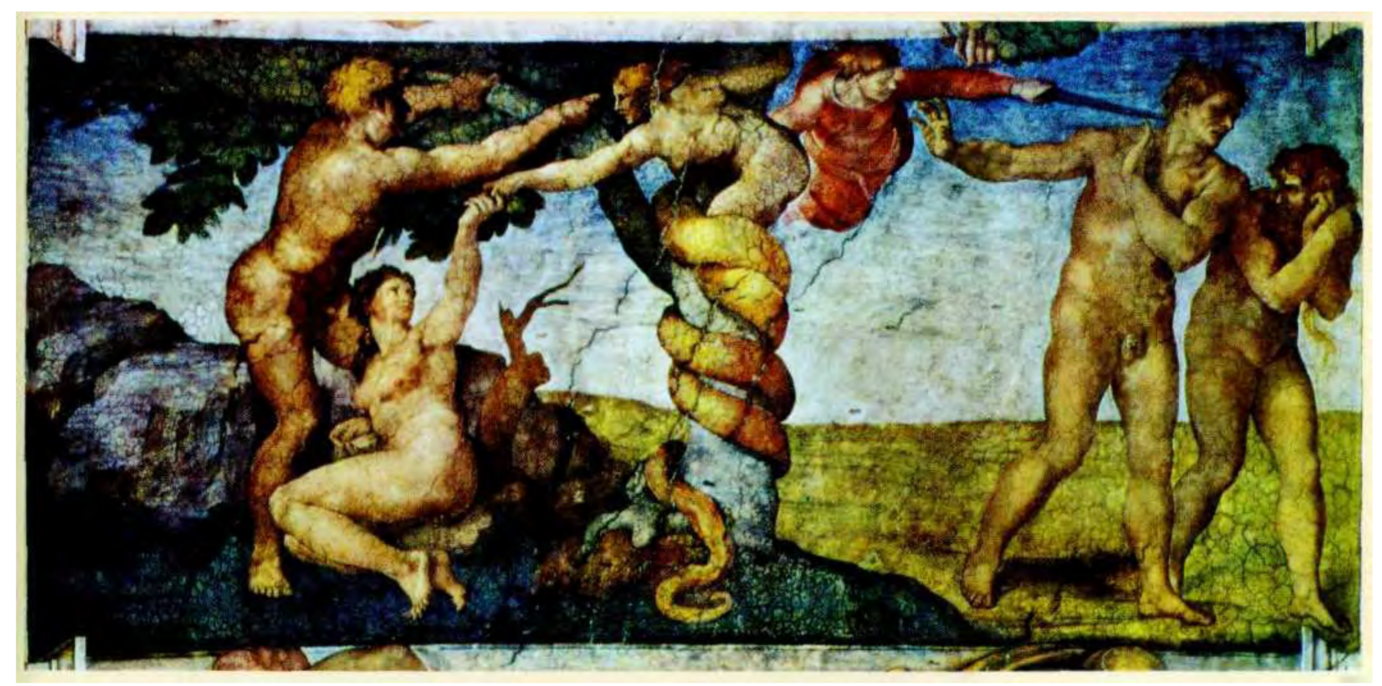


Микеланджело Буонарроти. Пророк Захария. Фреска. XVI в. Сикстинская капелла. Ватикан.

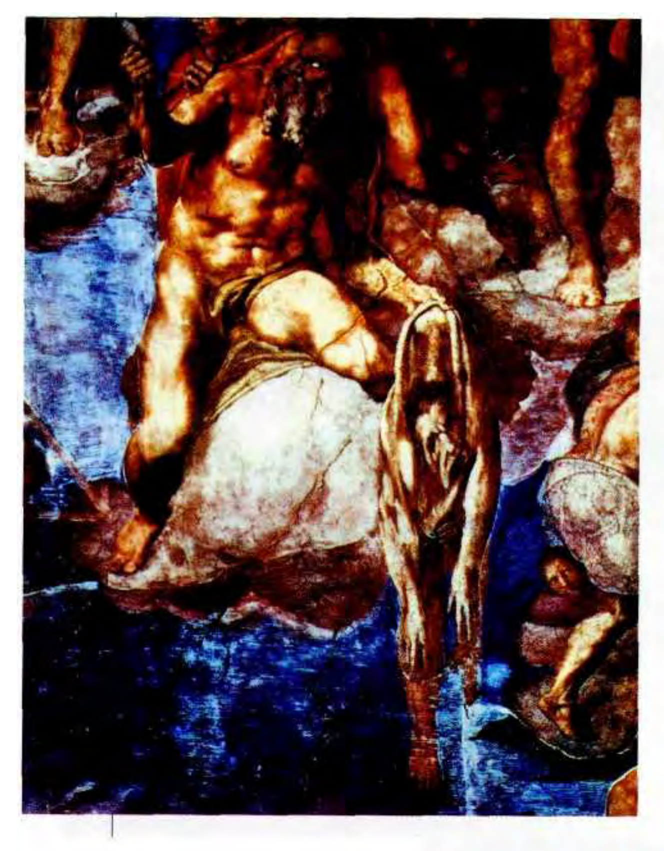
458

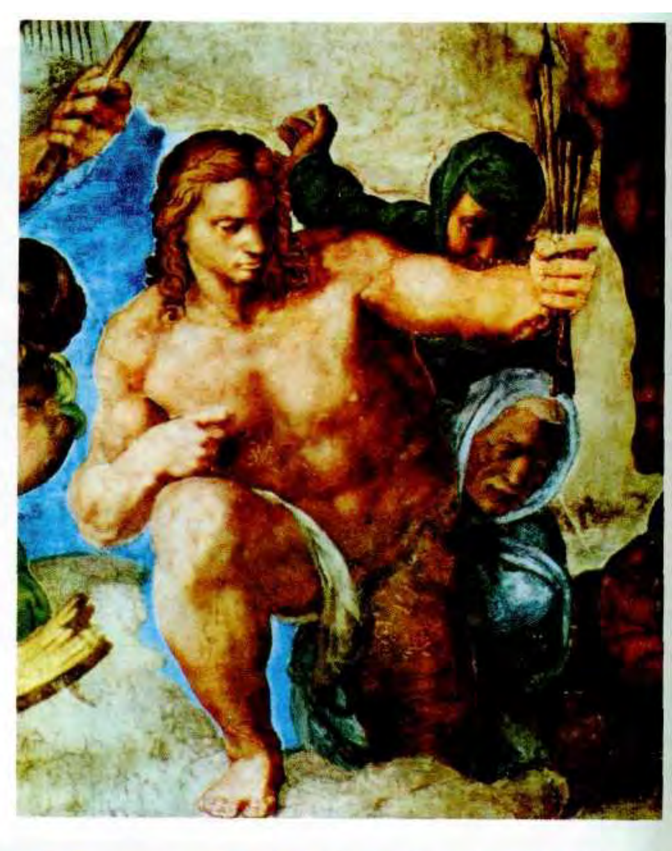


Микеланджело Буонарроти. Сотворение светил. Фреска. Начало XVI в. Сикстинская капелла. Ватикан.



Микеланлжело Буонарроти. Грехопадение и изгнание из рая. Фреска. Начало XVI в. Сикстинская капелла. Ватикан.







Микеланджело Буонарроти.
Страшный суд. Фрагменты фрески XVI в.
Сикстинская капелла. Ватикан.

460



Микеланджело Буонарроти. Распятие Петра. Фрагмент фрески. XVI в. Капелла Паолина. Ватикан.



Микеланджело Буонарроти Обращение Павла. Фрагмент

фрески. XVI в.
Капелла Паолина. Ватикан.



Микеланджело Буонарроти.
Распятие Петра. Фрагмент
фрески. XVI в.
Капелла Паолина. Ватикан.



Микеланджело Буонарроти.
Сотворение Адама. Фреска. XVI в.
Сикстинская капелла. Ватикан.

После падения республики от расправы его спасло лишь тщеславие Климента VII, мечтавшего увековечить свой род руками величайшего мастера. В условиях жестокого террора вернувшихся к власти Медичи, глубокого унижения Италии, гибели друзей и сподвижников в 1531 г. Микеланджело возобновил прерванную работу над созданием капеллы, которая принадлежит к числу его самых замечательных произведений. Во Флоренции Микеланджело не чувствовал себя в безопасности. В 1534 г. он покинул родной город и переехал в Рим, где по заказу папы Павла III написал на торцевой стене Сикстинской капеллы знаменитую фреску «Страшный суд» (1536— 1541 гг.). На фоне холодного сине-пепельного неба множество фигур охвачено вихревым движением. Господствует трагическое чувство мировой катастрофы. Близится час возмездия, ангелы возвещают о наступлении Страшного суда. Движение гигантских толп развѐртывается по кругу. Справа неумолимым потоком низвергаются в ад грешники. Их тащат за собой дьяволы, преследуют бескрылые ангелы. Слева возносятся
к небесам праведники. В центре высится могучая обнажѐнная фигура Христа, вершащего Суд. Грозный, непреклонный, прекрасный в гневной беспощадности, он больше похож на языческого бога-громовержца. Поникшая Богоматерь полна глубокой скорби перед лицом безмерных человеческих страданий. Святой Варфоломей — символ устрашающего отчаяния. В руках святого — содранная с него кожа, на которой Микеланджело изобразил в виде искажѐнной страданиями маски своѐ лицо.
Фреска была закончена Микеланджело в 1541 г. Для Италии это было время усиливающегося нажима Католической Церкви на гуманистическую культуру. Высокие, светлые идеалы, которым мастер поклонялся всю жизнь, ушли в прошлое. Творение шестидесяти шестилетнего Микеланджело вызвало резкое недовольство в церковных верхах. Папа Павел IV Караффа счѐл это произведение непристойным, так как в нѐм было множество обнажѐнных фигур. Микеланджело было предложено задрапировать некоторые фигуры, на что художник ответил: «Скажите пане, что это де-

ло маленькое и уладить его легко. Пусть он мир приведѐт в порядок, а картинам сообщить пристойность можно очень быстро». Даниеле де Вальтерра, преданный ученик Микеянджело, внѐс во фреску требуемые изменения, постаравшись, однако, уберечь еѐ от сильного искажения.
В последние десятилетия жизни мастер занимался только архитектурой и поэзией. Творчество великого Микеланджело составило целую эпоху и далеко опередило своѐ время, оно сыграло грандиозную роль в мировом искусстве, а также оказало влияние на формирование принципов барроко.

КАПЕЛЛА МЕДИЧИ

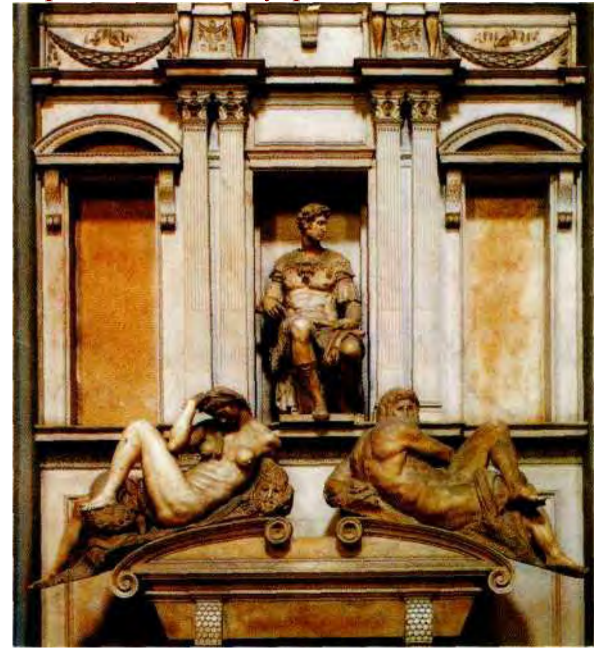
В ансамбле капеллы Медичи, идея которой — трагическое бессилие человека перед неумолимым быстротечным временем, архитектура и скульптура образуют нерасторжимое единство. Замкнутая и тихая, перекрытая куполом капелла невелика. Еѐ стены облицованы белым мрамором, а пилястры, тяги, карнизы, обрамления окон — тѐмно-серым, от яркого света он кажется почти чѐрным. Лѐгкая, хрупкая, словно в траурном обрамлении архитектурная конструкция заполнена массивными, выразительными скульптурными формами. По боковым стенам расположены гробницы герцога Лоренцо Урбинского и Джулиано Немурского. В статуях герцогов нет портретного сходства. Меланхоличный, ушедший в размышление Лоренцо и в расцвете юности, внешне собранный , но словно утративший решительность Джулиано — это своего рода идеальные типы, они предстают в доспехах античных военачальников. Саркофаги украшены аллегорическими изображениями времѐн дня: на саркофаге Лоренцо помешены статуи «Вечер» и «Утро», на саркофаге Джулиано — статуи «Ночь» и «День».
Гробницам тесно в пределах отведѐнного им пространства, статуям герцогов тесно в заключающих их нишах, аллегорические фигуры изображены в очень сложных позах на покатых и слишком

коротких крышках саркофагов. Это ощущение стеснѐнности, напряжения входит в общий замысел капеллы, вносит в неѐ оттенок диссонанса.

Безрадостно пробуждение «Утра». С трудом сбрасывает с себя молодая цветущая женщина бремя кошмарных сновидений; еѐ лицо полно страдания. Что-то устрашающее есть в физической мощи «Дня», в повороте его головы. Лицо благодаря незаконченности производит впечатление жуткой таинственной маски. Погружающийся в сон «Вечер» окутан мягким движением светотени. Мучителен сон «Ночи»: поникла погружѐнная в тень голова, в немолодом мускулистом теле ощущается бесконечная усталость. Глубокий, заключѐнный в образе «Ночи» смысл раскрыл сам Микеланджело, ответив поэту Джованни Строцци от имени статуи стихами:

Отрадно спать, отрадней камнем быть,
О, в этот век, преступный и постыдный.
Не жить, не чувствовать — удел завидный,
Прошу, молчи, не смей меня будить.

В центре алтарной стены, не завершѐнной мастером, помешена статуя Мадонны, которая кормит грудью Младенца. Предчувствие трагической судьбы сына словно отчуждает Еѐ от всего окружающего. Но сдержанное душевное волнение Марии согрето большой человечностью, в еѐ образе нет того внутреннего надлома, который господствует в других статуях.



Микеланджело Буонарроти. Саркофаг Джулиана Медичи. XVI в. Капелла Медичи. Флоренция.

463

ДЖОРДЖОНЕ

В историю искусства Высокого Возрождения яркую страницу вписала Венеция, где этот период продолжался до середины XVI в. Особое великолепие город приобрел после перестройки его центра учеником Браманте Якопо Сансовино (I486— 1570). Напротив Дворца дожей он воздвиг монументальную библиотеку Сан-Марко с ажурным фасадом, органично связав еѐ с ансамблем площади. У подножия колокольни собора Сан-Марко мастер построил небольшое изящное здание — Лоджетту, а в 1532—1537 гг. на Большом канале — нарядное палаццо Корнер делла Ка-Гранде.

Наивысшего расцвета в XVI в. достигла венецианская живопись с еѐ богатыми традициями, созданными мастерами предшествующего столетия, и в первую очередь поэтически-созерцательным творчеством Джованни Беллини, учителя великих мастеров Джорджоне и Тициана.

С искусством Джорджоне венецианская живопись приобрела общеитальянское значение, утвердив свои художественные особенности.
Джорджо Барбарелли да Кастельфранко, прозванный Джорджоне (1476 или 1477—1510), родился в маленьком городке Кастельфранко, о его жизни сохранились скупые сведения. Известно, что он, красивый и обаятельный человек, обладал исключительным талантом живописца и был превосходным музыкантом. Джорджоне сформировался в среде венецианских гуманистов. Он писал картины для ценителей искусства и частных коллекций, однако его крупные работы, выполненные по заказам, не сохранились.
Известно лишь несколько картин мастера, написанных маслом. Джорджоне — художник тонкой поэзии, глубокого лирического чувства, скрытых переживаний. Музыка, меланхолия, созерцательное настроение — естественное содержание его картин, в которых как будто нет сюжета, нет и активного действия, но присутствует порой сложный подтекст. Вместе с тем творчество Джорджоне человечно, полно пленительной красоты, сохраняет вечную волнующую привлекательность. Главную роль в его живописи играет колорит с многообразием тонов и их мягкими переливами. Одна из ранних работ Джорджоне — «Юдифь» (около 1502 г.) — посвящена подвигу библейской героини Юдифи, спасшей родной город от нашествия ассирийцев. Она отпра-



Витторе Карпаччо.
Портрет рыцаря. XVI в.
Государственный Эрмитаж Санкт-Петербург.

*Карпаччо — известный художник венецианской школы XVI в, ученик Джентиле Беллини.

вилась в стан врагов и убила их полководца — Олоферна. Войско неприятеля отступило. Прекрасная кроткая Юдифь олицетворяет в картине высшую справедливость.

Герои Джорджоне чаще всего пребывают в раздумье, погружены в свой внутренний мир. Его полные жизни произведения светского характера навеяны античной мифологией, аллегориями или литературными произведениями. Знаменитая картина «Гроза» (около 1505 г.) полна таинственной поэтичности, которой подчинены не столько люди, сколько сама природа, напряжѐнно застывшая в ожидании грозы. Впервые в истории живописи пейзаж играет столь важную роль в картине, как бы отражая душевное состояние героев. Единство человека и природы воплощено и в ранней картине Джорджоне «Три философа», и в более позднем чудесном «Сельском концерте», где в спокойный пейзаж с округлыми купами деревьев под облачным небом вписана группа из юношей-музыкантов и обнажѐнных женщин. В 1507—1508 гг. Джорджоне создал «Спящую Венеру» — самый прекрасный идеальный женский образ в искусстве Высокого Возрождения. В расцвете творческих сил он умер от чумы, не успев завершить свою великую картину, и Тициан дописал в ней пейзаж.

Широко известный при жизни, Джорджоне был забыт уже в конце XVI столетия, его творчество открыли заново лишь во второй половине XIX в. Сильное влияние он оказал на своего ученика Тициана, который по натуре, характеру и масштабу дарования был ему во многом противоположен.

ТИЦИАН

В отличие от рано ушедшего из жизни Джорджоне Тициан Вечеллио прожил почти столетие (1476 или 1477— 1576). Он родился в местечке Пьеве ди Кодоре близ Альп, учился в Венеции у Джентиле и Джованни



Джорджоне. Юдифь. XVI в.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
465



Тициан. Бегство в Египет.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Беллини, в 1507 г. перешѐл к Джорджоне и стал его помощником.

Творчество Тициана отличается исключительно широким и разносторонним охватом типов и жанров живописи. Он один из создателей монументальной алтарной картины, пейзажа как самостоятельного жанра, различных типов портрета, в том числе и торжественно-парадного. Тициан принадлежит к величайшим колористам мировой живописи, оказавшим сильное воздействие на еѐ развитие в XVII столетии. В его творчестве идеальные образы соседствуют с яркими характерами, трагические конфликты — со сценами ликующей радости, религиозные композиции — с мифологическими и историческими картинами. Влияние большой мастерской Тициана сказалось на всѐм венецианском искусстве.

Долгая жизнь Тициана делится на четыре творческих периода. Ранний (до 1519 г.) проникнут спокойным, радостным настроением, ощущением счастливой полноты жизни.

Художника привлекали образы пышной женской красоты, как, например, в самой известной картине этого периода «Любовь небесная и земная» (1515—1516 гг.). Картина радует прежде всего превосходной живописью, особенно в изображении сияющего красотой обнажѐнного женского тела и роскошных тканей. Слава Тициана росла, вскоре он стал известен за пределами *Италии.*

Во втором периоде творчества (1519—1530 гг.) Тициан создал для церкви Санта-Мария дельи Фрари огромную алтарную картину «Вознесение Марии» (1516—1518 гг.), более известную как «Ассунта». На примере этого шедевра Тициана можно судить о том, насколько естественно и безупречно точно монументальные полотна великих венецианцев были связаны с архитектурным интерьером, являясь его драгоценным украшением. Картина подобна целостному организму, все части которого охвачены стремительным и торжественным движением. Прекрасная земной красотой Мария в



Тициан. Венера Урбинская. XVI в. Галерея Уффици, Флоренция.

тѐмно-красной одежде неудержимо и плавно поднимается ввысь в золотистом токе воздуха; широк, одухотворѐн жест Еѐ воздетых к небу рук, Она оставляет на Земле смятѐнных, взволнованных апостолов.

В третьем периоде творчества (начиная с 1530 г.) возрос интерес художника к народным типам, деталям быта. Всѐ это, однако, не выходило за пределы общей направленности его искусства. Картина «Введение во храм» (1534—1538 гг.) решена Тицианом как великолепное красочное зрелище: девочка Мария торжественно шествует в храм по широкой лестнице. Написанная в 1538 г. для герцога Урбинского «Лежащая Венера» или «Венера Урбинская» по сравнению с богиней Джорджоне более тесно связана с реальной жизнью. Облокотившись на подушки, она непринуждѐнно раскинулась на ложе со спящей собачкой в ногах в просторной дворцовой комнате, где на дальнем плане служанки достают платье из большого сундука. Кажется, что Венера спустилась на землю, чтобы принять облик привлекательной и женственной венецианки. С тончайшим мастерством живописец передал нежность и теплоту еѐ обнажѐнного тела. В эти годы он создал немало изображений золотоволосых красавиц — мифологических героинь. 40-е гг. отмечены расцветом портретного искусства Тициана. В последний период творчества, начиная с 50-х гг. (это уже эпоха позднего Возрождения), Тициана волновала трагическая сторона жизни, зрелище человеческих страданий. Он написал картину «Бичевание Христа», где освещѐнные во мраке пламенем факелов фигуры палачей, полных бессмысленной ярости, противопоставлены нравственной силе Христа. В картине «Святой Себастьян» герой, пронзѐнный стрелами, по не сломленный, возникает из хаоса Вселенной. Окружающий его мир охвачен грозным движением. Колорит теряет яркость красок, становится почти монохромным, широкие свободные



Тициан. Даная. XVI в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

мазки сглаживают чѐткость очертаний, и живописная поверхность как будто вибрирует.

Последняя большая алтарная картина Тициана — «Оплакивание Христа» (1573—1576 гг.). В сумеречном свете, на фоне грязной каменной ниши, группа близких застыла у тела Христа в безмолвной скорби. С криком отчаяния выбегает навстречу зрителю рыжеволосая Магдалина, жестом стремительно поднятой руки она словно призывает весь мир разделить безмерное горе.

Тициан пережил крушение ренессансных идеалов, творчество мастера принадлежит уже позднему Возрождению. Его герой, вступающий в борьбу с враждебными силами и гибнущий, сохраняет своѐ величие.

ПОЗДНЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

Во второй половине XVI в. в Италии нарастал упадок экономики и торговли, католицизм вступил в борьбу с гуманистической культурой, искусство переживало глубокий кризис. В нѐм укреплялись антиренессансные антиклассические тенденции, воплотившиеся в маньеризме (см. статью «Искусство маньеризма»).

Маньеризм почти не затронул Венецию, которая во второй половине XVI столетия стала главным очагом позднеренессансного искусства. Хотя торговое и политическое значение Венецианской республики неуклонно падало, как и еѐ могущество, Город Лагун по-прежнему был свободен

и от власти Папы римского, и от иноземного владычества, а накопленные им богатства были огромны. В этот период уклад жизни Венеции и характер еѐ культуры отличались таким размахом и великолепием, что, казалось, ничто не свидетельствовало о закате слабеющего Венецианского государства. В русле высокой гуманистической ренессансной традиции в новых исторических условиях в Венеции развивалось обогащѐнное новыми формами творчество великих мастеров позднего Возрождения Палладио, Веронезе, Тинторетто.

АНДРЕА ПАЛЛАДИО

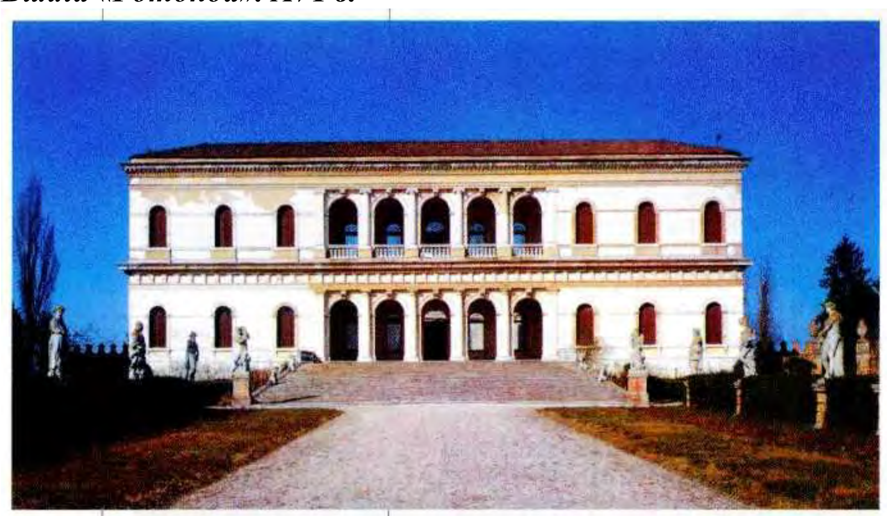
Андреа Палладио (1508—1580) — крупнейший ренессансный архитектор Северной Италии в эпоху позднего Возрождения. Он родился в Падуе, большое влияние на него оказали североитальянские гуманисты. Поэт Джанджорджо Триссино из Виченцы, учитель Андреа ди Пьетро делла Гондола, дал ему имя Палладио (от греческой богини Афины Паллады), потому что считал этого юношу способным возродить красоту и мудрость древних греков. Для изучения античных памятников Палладио неоднократно посещал Рим, а также Верону, Сплит в Хорватии, Ним во Франции. Палладио заложил принципы зодчества, которые были развиты в архитектуре европейского классицизма XVII— XVIII вв. и получили название палладианства. Свои идеи Палладио изложил в теоретическом труде «Четыре книги об архитектуре» (1570 г.). Композиции Палладио исполнены естественности, покоя, завершѐнности, строгой упорядоченности; ясна и целесообразна планировка зданий, связанных с окружающей средой. Постройки Палладио украсили Виченцу, Венецию и прилегающие к ним загородные местности. Виченца считается городом Палладио. Его первое крупное здание здесь — Базилика (1549 г.), основой которой стала ратуша XIII в. Архитектор заключил старую постройку в двухъярусную ордерную аркаду из белого мрамора. Зодчий часто строил в Виченце дворцы и загородные виллы. Важную роль он отводил в них фасаду. Например, фасад палаццо Кьерикати (1560 г.), вытянутого вдоль площади, после Базилики самого монументального сооружения в Виченце, буквально пронизан воздухом. Нижний этаж его занимает сплошная мощная колоннада — галерея; на верхнем этаже глубокие лоджии расположены по углам.

Опоясывающие Виченцу виллы, построенные Палладио, разнообразны. Но их объединяют общие принципы, отвечающие требованиям удобства, чувству меры, симметрии и свободы композиции, гармонично связанной с окружающей природой. Самая знаменитая вилла «Ротонда» (1551 — 1567 гг.) близ Виченцы — первое центрально-купольное здание светского назначения. Блестяще найденное Палладио композиционное и пластическое решение «Ротонды» послужило в будущем прообразом для многих храмов и мавзолеев. Белая вилла стоит на холме, в долине, в чудесной живописной местности. Она представляет собой в плане



Андреа Палладио.
Палацццо Кьерикати
XVI в.
Виченца.


Андреа Палладио.
Вилла «Ротонда». XVI в.


Андреа Палладио.
Палаццо Гарцони. XVI в.

квадрат с вписанным в него круглым залом, перекрытым куполом. На каждой стороне кубического здания находятся фронтонные портики с вынесенными вперѐд лестницами. В склонах холма скрыты хозяйственные помещения.

В Венеции Палладио воздвиг церкви Сан-Джорджо Маджоре (начата в 1565 г.) и Иль Реденторе (1577—1592 гг.), которые в плане имеют форму латинского креста. Расположенная на острове того же названия церковь Сан-Джорджо Маджоре включила в центральный ансамбль Венеции водное пространство лагуны, завершив своим силуэтом важнейшие аспекты города.

Последнее произведение Палладио в Виченце начато в год его смерти. Театр «Олимпико» (1580 г.) — первое монументальное театральное здание в Италии. Строительство завершил архитектор Скамоцци. Палладио использовал здесь тип римского театра, хотя и придал зрительному залу не круглую, а эллипсовидную форму. И этот обнесѐнный колоннадой овал, и фасад сцены украшены многочисленными статуями. На сцене находятся постоянные декорации, изображающие пять расходящихся, застроенных дворцами и домами улиц. Есть что-то волнующее, торжественное и печальное в тихом пустом пространстве театра, некогда поражавшего воображение своими волшебными зрелищами.

Постройки и архитектурные идеи Палладио оказали сильнейшее влияние на последующее развитие европейского зодчества, особенно в Англии, Франции и России.

ПАОЛО ВЕРОНЕЗЕ

Праздничный, жизнеутверждающий характер венецианского Возрождения наиболее ярко проявился в творчестве Паоло Веронезе. Паоло Кальяри (1528—1588), уроженец Вероны, потому и прозванный Веронезе, провѐл детство и годы учения в родном городе. В 1558 г. мастер получил приглашение принять участие в украшении Дворца дожей в Венеции, где он быстро прославился. Красота Венеции, еѐ роскошная жизнь и художественные сокровища произвели на молодого живописца неизгладимое впечатление. Художник-монументалист, он создал великолепные декоративные ансамбли стенных и плафонных росписей с множеством персонажей и занимательных деталей. Блестящий мастер колорита, Веронезе писал в светозарной гамме насыщенных звучных цветов и тончайших оттенков, объединѐнных общим серебристым тоном.

*Плафон —потолок, украшенный живописным или скульптурным изображением.

470

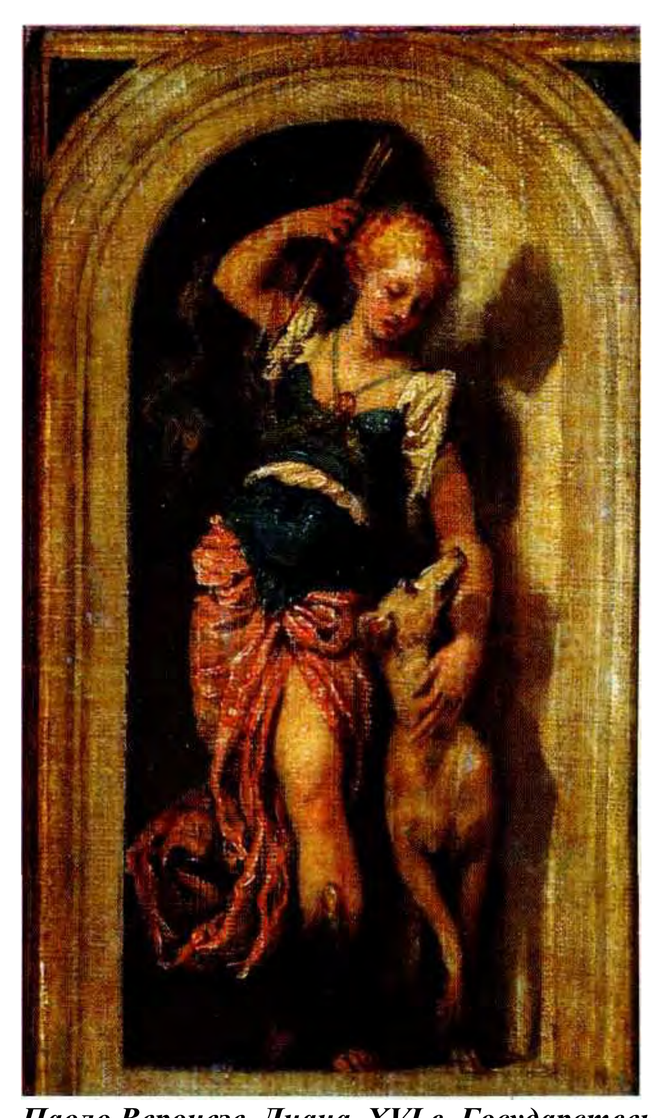
Одна из лучших работ молодого Веронезе — росписи потолка церкви Сан-Себастьяно в Венеции (1556— 1557 гг.), посвящѐнные истории библейской героини Эсфири. Мастер использовал эффект «прорыва» потолка, в результате чего перед зрителями «открывалось» голубое небо. Фигуры были изображены в головокружительных ракурсах. В композиции «Триумф Мардохея» вздыбленные кони, всадники и воины, развевающиеся одеяния и знамя, вознесѐнный в высоту фрагмент архитектурного сооружения с многолюдной толпой за балюстрадой — всѐ создаѐт впечатление действительно триумфального торжества. Сочетание холодных серебристых и голубых тонов, горячие вспышки пурпура, оранжевого, контрасты чѐрного и розового бесконечно радуют глаз. Роспись Веронезе принесла ему шумный успех в Венеции.

В годы творческого расцвета Веронезе украсил росписями виллу Барбаро-Вольпе в Мазере (1560—1561 гг.), построенную Андреа Палладио. Эти фрески стали одним из крупнейших достижений монументально-декоративной живописи.

Центральное место в станковой живописи Паоло Веронезе занимают его знаменитые монументальные холсты на евангельские сюжеты, которые художник, черпавший вдохновение в общественной жизни Венеции, наполнил впечатлениями от многолюдных и ярких венецианских празднеств. Эти произведения известны под общим названием «Пиры Веронезе». К ним относятся, в частности, картины «Брак в Кане» (1563 г.) и «Пир в доме Левия» (1573 г.).

РОСПИСИ ВИЛЛЫ БАРБАРО-ВОЛЬПЕ В МАЗЕРЕ

В 1560—1561 гг. Веронезе расписал залы на втором этаже виллы. Наиболее знаменит Зал Олимпа, в центре свода которого находится восьмиугольная композиция с изображением богов Олимпа. На боковых прямоугольных фресках предстают фигуры четырѐх стихий, в люнетах — времена года. Нижние части свода оформлены в виде иллюзорных балконов. На одном из них хозяйка виллы и служанка, на другом — сыновья хозяйки и идущая по балюстраде ручная обезьянка. В изображѐнную открытую дверь входит молодой охотник, заглядывают слуга, девочка. Эти жанровые мотивы и изящные пейзажи, составляющие часть росписей, вносят в них ощущение непосредственной живости и занимательности.



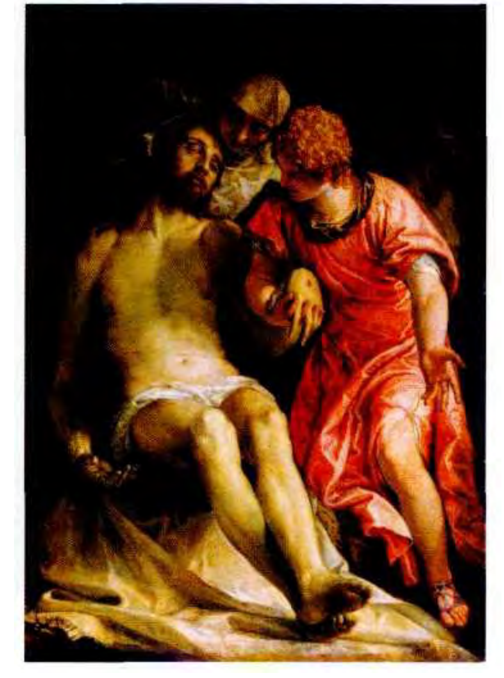
Паоло Веронезе. Диана. XVI в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

*Эсфирь — еврейская девушка-сирота. Пленив своей красотой персидского царя Ксеркса, она стала его женой и спасла евреев, свергнув любимца царя Амана, который хотел их истребить.

Двоюродный брат Эсфири Мардохей сообщил царю о заговоре против него. И Ксеркс наградил Мардохея. сделав его своим первым чиновником.



Паоло Веронезе.
Брак в Кане. XVI в. Лувр, Париж.



Паоло Веронезе.
Оплакивание Христа. XVI в.
Государственный Эрмитаж Санкт-Петербург.

На огромном полотне «Брак в Кане», на котором запечатлены около ста тридцати фигур, сцена пиршества развѐртывается у подножия роскошной дворцовой террасы с белой аркадой и балюстрадой на фоне сияющей синевы неба. В многолюдной, полной движения красочной толпе художник поместил

европейских государей, а в облике музыкантов на переднем плане изобразил Тициана, Тинторетто и самого себя.
Ещѐ грандиознее и декоративнее «Пир в доме Левия», который происходит в великолепной монументальной трѐхпролѐтной лоджии. Языческая жизнерадостность картины привлекла внимание святейшей инквизиции. Сохранился допрос художника, в котором его обвиняли в том, что в евангельской сцене он изобразил «шутов, пьяных немцев, карликов и прочие глупости».
472

ТИНТОРЕТТО

Полной противоположностью Веронезе был его современник Тинторетто (1518—1594), настоящее имя которого Якопо Робусти. Он родился в Венеции и был сыном красильщика, отсюда и прозвище мастера — Тинторетто, или Маленький Красильщик.

Обилие внешних художественных воздействий растворилось в неповторимой творческой индивидуальности этого последнего из великих мастеров итальянского Возрождения. В своѐм творчестве он был гигантской фигурой, творцом вулканического темперамента, бурных страстей и героического накала. Вслед за поздним Микеланджело и Тицианом Тинторетто проложил новые пути в искусстве. Недаром его творчество имело грандиозный успех и у современников, и у последующих поколений. Тинторетто отличался поистине нечеловеческой трудоспособностью, неутомимостью исканий. Он острее и глубже, чем большинство его современников, чувствовал трагизм своего времени. Мастер восстал против сложившихся традиций в изобразительном искусстве — соблюдения симметрии, строгого равновесия, статичности; расширил границы пространства, насытил его динамикой, драматичным действием, стал ярче



Тинторетто.
Чудо Святого Марка.
XVI в.
Галерея Академии, Венеция.

«ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ» ТИНТОРЕТТО

Ни один художник не обращался так часто к теме «Тайной вечери», как Тинторетто. Вначале мастер оставался целиком во власти традиций. Его ранняя «Тайная вечеря», находящаяся в церкви Санта-Маркуола (1547 г.), написана в классической манере: действие разворачивается параллельно плоскости стены, оно торжественно и неторопливо, композиция симметрична. Прошло несколько лет, и Тинторетто написал «Тайную вечерю» для церкви Сан-Тровазо. Он отошѐл здесь от принятой схемы. Действие переместилось в тѐмный полуподвал, свет в который скудно проникает откуда-то из глубины. Возле квадратного стола, расположенного под углом к плоскости картины, сидят на соломенных стульях апостолы — бедные люди в потѐртых одеждах. Живописец изобразил эмоциональный порыв, охвативший их в ответ на слова Христа о том, что кто-то из них предаст его.

В конце творческого пути Тинторетто создал свою последнюю «Тайную вечерю» для церкви Сан-Джорджо Маджоре (1592—1594 гг.). Художник запечатлел в картине момент, когда Христос преломляет хлеб и произносит слова: «Сие есть тело мое». Сцена проникнута глубокой одухотворѐнностью и мистическим волнением, охватившим всех сидящих за пасхальной трапезой. Сцена помещена в бедной таверне, но пространство еѐ, тонущее в полумраке, кажется безграничным, что усилено и расположением стола углом, уходящим в глубину. Таверна живѐт своей будничной жизнью, и помещение на переднем плане не связанных сюжетом динамичных фигур и предметов (хозяин, служанка, кошка, заглядывающая в корзину с провиантом, кувшины, блюда с едой и фруктами) усиливает по контрасту царящую таинственную и напряжѐнно-взволнованную атмосферу происходящего чуда. Главная роль принадлежит свету. Сумрачное помещение освещено колеблющимся пламенем светильника и сиянием Христа. Его мерцающий холодный зеленовато-золотистый свет проникает всюду, достигает потолка, где возникают словно раздвигающие пространство, похожие на призраков летящие ангелы.



Тинторетто. Тайная вечеря. XVI в.
Церковь Сан-Ажорджо Маджори. Венеция.

выражать человеческие чувства. Он создатель массовых сцен, проникнутых единством переживания.

В 1539 г. живописец открыл в Венеции свою мастерскую. Ранние работы Тинторетто мало известны. Славу ему принесла картина «Чудо Святого Марка» (1548 г.). Выразительность форм и насыщенная цветовая гамма из крупных пятен красного и синего создают впечатление чуда, происходящего на глазах у смятенной толпы. Стремительно летящий вниз головой Святой Марк в развевающейся алой одежде останавливает казнь несправедливо осуждѐнного. Реставрация последних десятилетий обнаружила во всѐм великолепии богатую красочную палитру мастера.

Необычна картина «Введение во храм» в церкви Санта-Мария дель Орто (1555 г.). Тинторетто изобразил идущую круто вверх полукруглую асимметричную лестницу. Мария уже достигла еѐ вершины, и второстепенные персонажи на переднем плане, в том числе женщина с девочкой, жестами и взорами направляют к ней внимание зрителя. Художник выразительно и смело построил композицию по диагонали — самому динамичному приѐму в живописи. В картине Тинторетто выразил идею духовного совершенствования человека.

В Венеции из-за климатических условий для украшения зданий использовали не фресковую живопись, а огромные картины, написанные в технике масляной живописи. Тинторетто — мастер монументальных полотен, автор гигантского ансамбля, состоящего из нескольких десятков работ. Они выполнены для верхнего и нижнего залов Скуолы ди Сан-Рокко (школы Святого Роха; 1565-1588 гг.).

Оформление Скуолы ди Сан-Рокко мастер начал с создания грандиозной монументальной композиции «Распятие». Изображение со множеством персонажей — зрителей (мужчин и женщин), воинов, палачей — полукольцом охватывает центральную сцену распятия. У подножия креста близкие и ученики Спасителя образуют редкую по духовной силе группу. В сиянии красок на сумеречном небе Христос будто охватывает руками, пригвождѐнными к перекладинам креста, беспокойный, волнующийся мир, благословляя и прощая его. И в поздние годы жизни Тинторетто привлекали массовые сцены. Созданная им для Дворца дожей «Битва при Царе» (около 1585 г.) занимает целую стену. В сущности это первая подлинно историческая картина в европейской живописи. Для того чтобы передать в картине напряжение битвы, мастер использовал беспокойный ритм линий, цветовые удары, вспышки света. Вся в движении, картина словно отражает бурное столкновение стихий.

Творчество Тинторетто завершает развитие художественной культуры Возрождения в Италии.

ИСКУССТВО МАНЬЕРИЗМА

Маньеризмом называется течение в европейском искусстве XVI в. Оно происходит от итальянского слова maniera — «манера», «приѐм», «художественный почерк». Впервые этот термин появился в европейском искусствоведении в 20-х гг. XX в., а исследование маньеризма породило обширную научную литературу со спорными оценками и точками зрения.

Маньеризм в своѐм наиболее общем выражении обозначает антиклассическое течение, сложившееся в Италии около 1520 г. и развивавшееся вплоть до 1590 г. Искусство маньеризма отходит от ренессанспых идеалов гармонического восприятия человека, который оказывается во власти сверхъестественных сил. Мир предстаѐт неустойчивым, шатким, в состоянии распада. Образы полны тревоги, беспокойства, напряжѐнности, художник удаляется от натуры, стремится еѐ превзойти, следуя в своѐм



Пармиджанино.
Автопортрет в выпуклом зеркале. XVI в.
Музей истории искусства, Вена.
475



Понтормо.
Мадонна с Младенцем, Святым Иосифом и Иоанном Крестителем, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Пармиджанино.
Мадонна с длинной шеей. XVI в. Галерея Уффици, Флоренция.

творчестве субъективной «внутренней идее», основой которой является не реальный мир, а творческое воображение; средством же исполнения служит «прекрасная манера» как сумма определѐнных приѐмов. Среди них — произвольная вытянутость фигур, сложный змеевидный ритм, нереальность фантастического пространства и света, подчас холодные пронзительные краски.

Первый этап итальянского маньеризма охватывал 20—40-е гг. XVI в. и представлял собой сравнительно узкое течение, наиболее ярко воплощѐнное в живописи. Самым крупным и одарѐнным мастером сложной творческой судьбы был Якопо Понтормо (1494—1556). В его известной картине «Снятие с креста»

композиция неустойчива, фигуры вычурно изломаны, светлые краски резки.

Первое поколение маньеристов завершает Франческо Мандола, прозванный Пармиджанино (1503—1540), изощрѐнный мастер и блестящий рисовальщик. Он любил поразить зрителя: например, написал свой автопортрет в выпуклом зеркале. Намеренная нарочитость отличает его известную «Мадонну с длинной шеей» (1538—1540 гг.).

Второй этап маньеризма (1540— 1590 гг.) превращается в Италии в широкое течение, охватывающее живопись, скульптуру и архитектуру. Маньеризм становится придворно-аристократическим искусством, которое первоначально развивается в

герцогствах Пармы, Мантуи, Феррары, Модены, а затем утверждается во Флоренции и Риме.

В произведениях живописи нарастают бездушная холодность и вычурность приѐмов; постепенно картины становятся похожими на декоративные панно, предназначенные для украшения стен. Самый крупный мастер — художник двора Медичи Аньоло Бронзино (1503— 1572), особенно известный своими парадными портретами. В них отозвалась эпоха кровавых злодеяний и нравственного падения, охватившего высшие круги итальянского общества. Знатные заказчики Бронзино как бы отделены от зрителя невидимым расстоянием; застылость их поз, бесстрастие лиц, богатство одежд, жесты прекрасных праздных рук — словно внешняя оболочка, скрывающая внутреннюю ущербную жизнь.

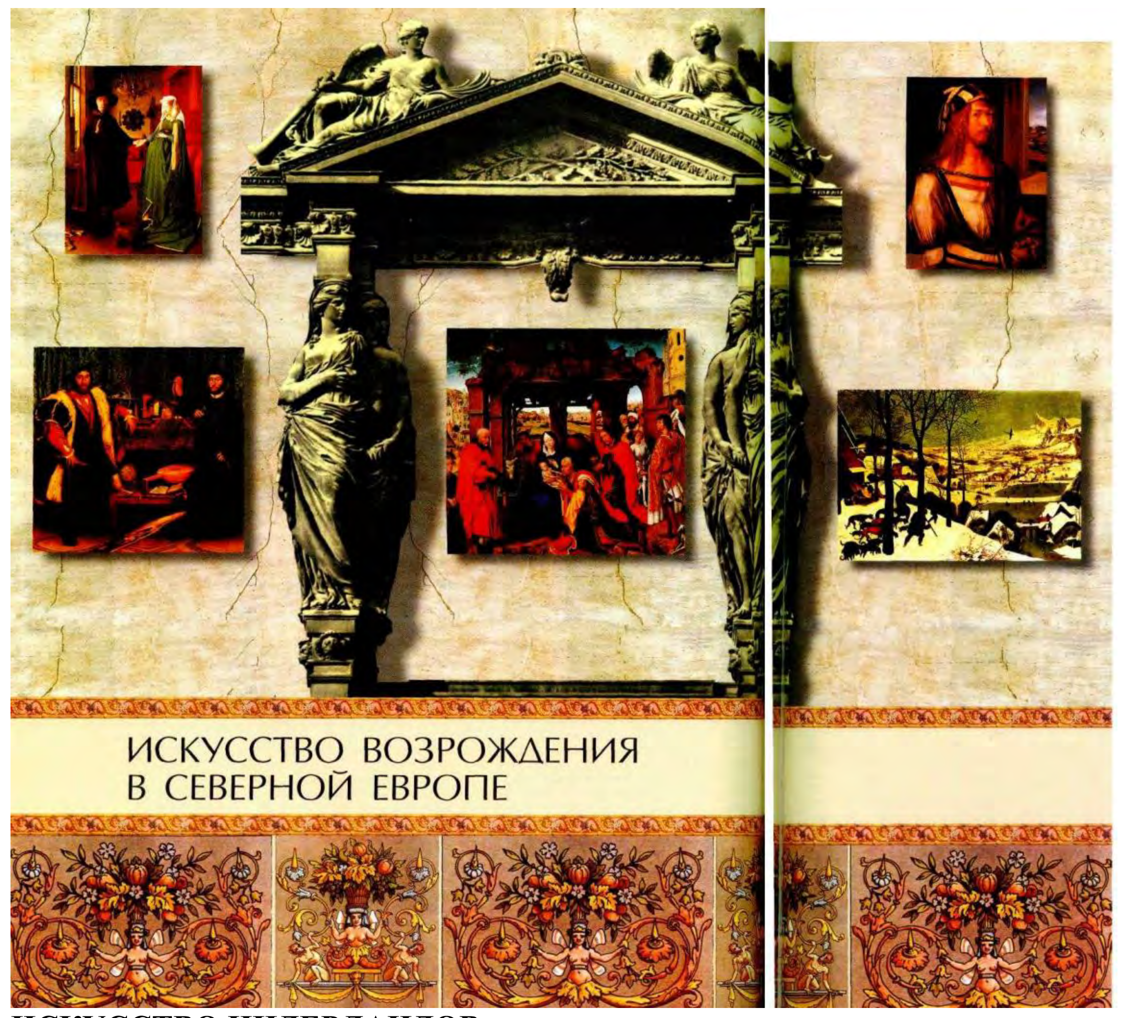
В портрете Элеоноры Толедской с сыном (около 1545 г.) недоступность холодно отчуждѐнного образа усилена тем, что внимание зрителя полностью поглощено плоским крупным узором великолепной парчовой одежды герцогини.

Созданный маньеризмом тип придворного портрета оказал влияние на портретное искусство XVI—XVII столетий в других странах, где он обычно развивался на живой, здоровой, подчас более прозаичной местной основе.

Стиль придворного портрета, разработанный маньеризмом, оказал влияние на портретное мастерство XVI—XVII столетий во многих странах Европы.

Искусство маньеризма было переходным: уходила в прошлое эпоха Возрождения, наступало время нового всеевропейского художественного стиля — барокко.





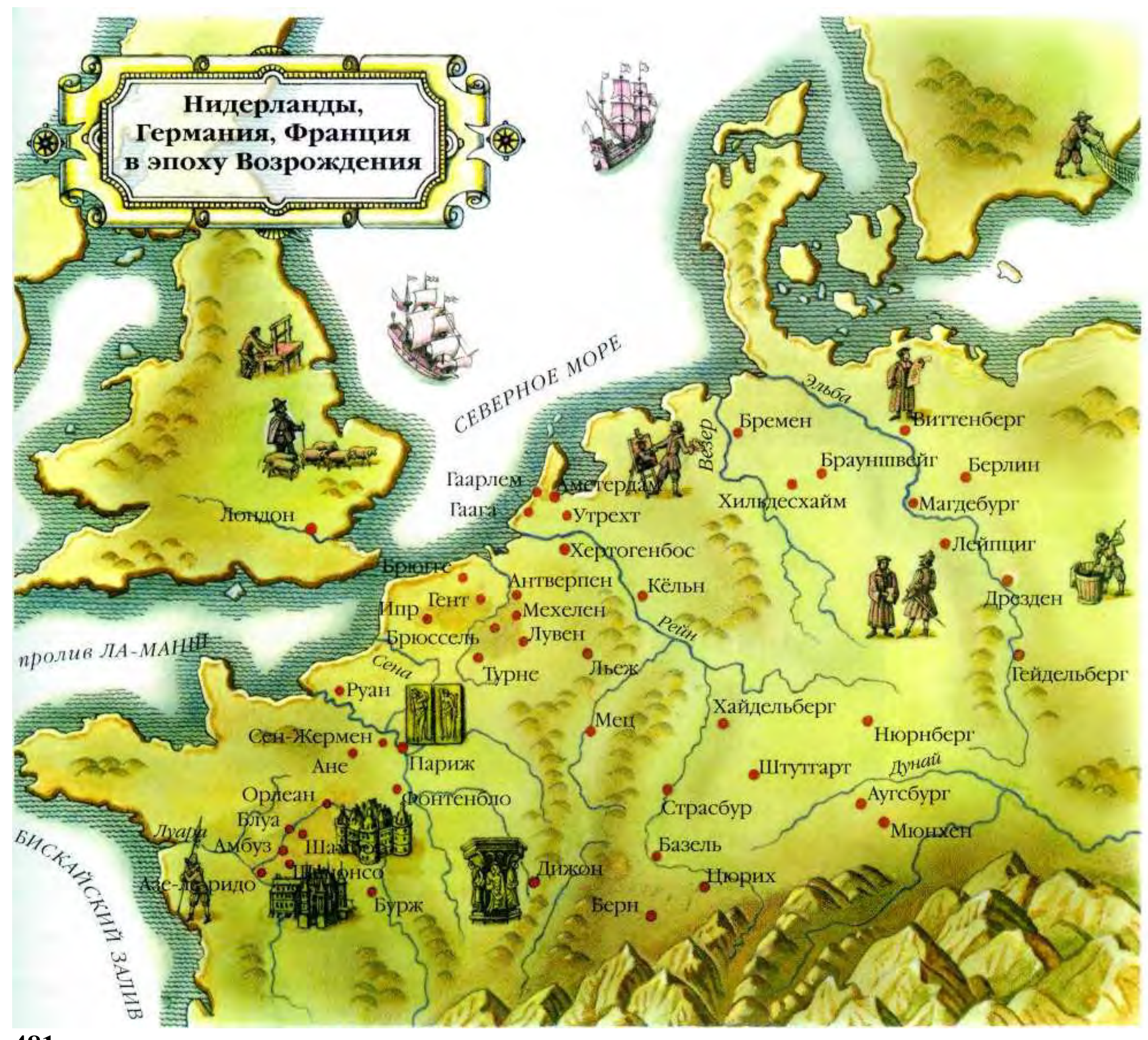
ИСКУССТВО НИДЕРЛАНДОВ
КЛААС СЛЮТЕР
БРАТЬЯ ЛИМБУРГИ
РОБЕР КАМПЕН
ЯН ВАН ЭЙК
РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН
ГУГО ВАН ДЕР ГУС
ИЕРОНИМ БОСХ
ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ
ИСКУССТВО ФРАНЦИИ
ЖАН ФУКЕ ЗАМКИ ЛУАРЫ ШКОЛА ФОНТЕНБЛО ФИЛИБЕР ДЕЛОРМ ЖАН ГУЖОН
ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ
МАРТИН ШОНГАУЭР АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР МАТИС НИТХАРДТ АЛЬБРЕХТ АЛЬТДОРФЕР
ЛУКАС КРАНАХ СТАРШИЙ ГАНС ГОЛЬБЕЙН МЛАДШИЙ

Колыбелью искусства эпохи Возрождения принято считать Италию. Именно итальянские мастера вновь открыли искусство Древней Греции и Древнего Рима, откуда и происходит само название — Возрождение. Для Италии античная культура была неотъемлемой частью национального достояния. Итальянцы жили среди руин римских памятников, ходили по той же земле и дышали тем же воздухом, что и древние римляне, в их жилах была значительная часть римской крови.

В странах Северной Европы — Нидерландах, Франции, Германии и других — не было такого обилия античных памятников, и до начала XVI в. мало кто представлял себе, как они вообще выглядят. В сущности там почти нечего было и возрождать. Поэтому по традиции, говоря о северном Возрождении, подразумевают искусство стран Северной Европы, зародившееся под влиянием Италии.

Культурное взросление североевропейских народов произошло в Средние века, порой зрелости для них стала эпоха готики (см. статью «Искусство средневековой Западной Европы»). Готическое искусство было той почвой, на которой дали всходы семена северного Возрождения, причѐм случилось это так естественно, что историки и по сей день не могут провести границу между поздней готикой и ранним северным Возрождением.

В Северной Европе на становление новой культуры наибольшее влияние оказало не античное наследие, а христианство. Так же как и в Средние века, художник пытался возвестить в своих произведениях истину о Боге. При этом и в Средние века, и позднее прекрасно понимали, что Бог как абсолютное Совершенство в принципе неизобразим и, следовательно, художник способен лишь обозначить Его присутствие или намекнуть на Него. Считалось, что образ Бога яснее всего запѐчатлѐн в окружающем мире. Поэтому предметом благоговейного внимания североевропейского художника эпохи Возрождения сделались небеса и солнечный свет, вода и камни, растения и животные, сам человек, его жилище и все творения рук человеческих. В каком-нибудь цветке или зверьке, наделѐнном символическим значением, порой воплощалось сложное богословское понятие. Любая малость могла скрывать в себе что-то великое. Земной мир вызывал живейший и пристальный интерес, поскольку был прямым продолжением мира небесного. Североевропейское искусство осмысливало место человека в мироздании иначе, чем итальянское. В искусстве Италии человек, наделѐнный безграничными творческими возможностями, способный преобразовать мир, рассматривался как центр Вселенной. В искусстве Северной Европы человек — не вершина творения, а лишь одно из многочисленных свидетельств всемогущества Творца. Созданный вместе с этим миром, включѐнный в космический ритм природы, он живѐт в картинах североевропейских художников одной жизнью с небесами, землѐй и морем: для них человек и прекрасен, и величав, но все же не более, чем любой камень или травинка.



ИСКУССТВО НИДЕРЛАНДОВ

Нидерланды — историческая область, занимающая часть обширной низменности на североевропейском побережье от Финского залива до пролива Ла-Манш. В настоящее время на этой территории находятся государства Нидерланды (Голландия), Бельгия и Люксембург.

После распада Римской империи Нидерланды вошли в государство франков, затем — в империю Карла Великого. К X—XI вв. в результате ряда земельных пожалований, династических браков и войн Нидерланды превратились в пѐстрое скопление больших и малых полунезависимых государств. Наиболее значительными среди них стали герцогство Брабант, графства Фландрия и Голландия, Утрехтское епископство. На севере страны население было в основном германское — фризы и голландцы, на юге преобладали потомки галлов и римлян — фламандцы и валлоны.

Многие поколения нидерландцев — неутомимых тружеников, имѐн которых не осталось в хрониках, — были поглощены кропотливой и упорной работой, благодаря которой их бедный край превратился в один из самых цветущих уголков Европы. День за днѐм, век за веком лесные чащи сводились и на их месте появлялись пашни и пастбища; осушались болота и озѐра; система шлюзов и плотин

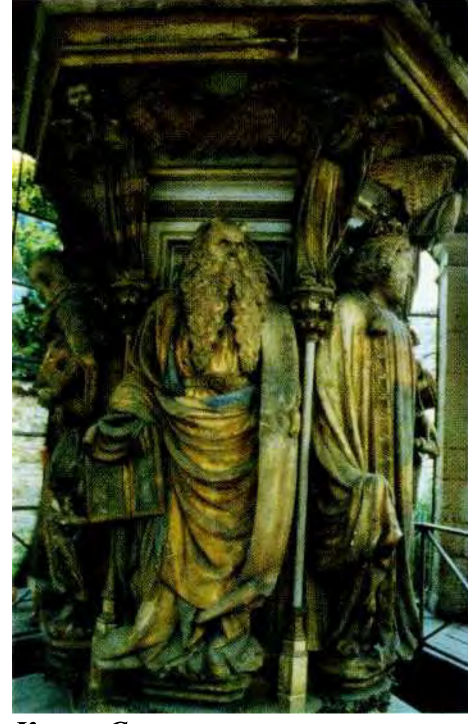
смиряла течение рек. Море постепенно отступало перед линиями дамб, оставляя людям польдеры — осушенные участки дна с плодороднейшей почвой; на прибрежных равнинах сооружались ветряные двигатели, чтобы ветер, непрерывно дующий с моря, отдавал часть своей силы жерновам, насосам, кузнечным мехам.
Так самозабвенно трудились нидерландцы с их особенным талантом «без скуки делать самые скучные вещи», как выразился французский историк XIX в. Ипполит Тэн об этих людях, безраздельно преданных повседневности. Возвышенной поэзии они не знали, но тем трепетнее чтили вещи самые простые: чистое уютное жилище, тѐплый очаг, скромную, но вкусную еду. Нидерландец привык смотреть на мир как на огромный дом, в котором он призван поддерживать порядок и комфорт.
XI—XII вв. стали началом бурного развития европейских городов. В Нидерландах особенно славились фламандские «добрые города» — Гент, Брюгге и Ипр. Обладая широкими привилегиями и вольностями, они фактически контролировали ремѐсла и торговлю во всей Фландрии. Вплоть до начала XV в. секретом выделки тонких разноцветных сукон, в которые повсюду одевалась знать, владели только ткачи этого графства. Велика была слава кузнецов Льежа, литейщиков Мехелена. Нидерланды сделались «мастерской Европы».
Среди нидерландских горожан было немало людей искусства. Живописцы, скульпторы, резчики, ювелиры, изготовители витражей входили в различные цехи наряду с кузнецами, ткачами, гончарами, красильщиками, стеклодувами и аптекарями. Однако в те времена звание «мастер» считалось весьма почѐтным титулом, и художники носили его с не меньшим достоинством, чем представители других, более прозаических (на взгляд современного человека) профессий.
Новое искусство зародилось в Нидерландах в XIV столетии. Это была эпоха странствующих художников, искавших учителей и заказчиков на чужбине. Нидерландских мастеров в первую очередь привлекала Франция, поддерживавшая с их отечеством давние культурные и политические связи. Долгое время нидерландские художники оставались лишь прилежными учениками своих французских собратьев.

Основными центрами деятельности нидерландских мастеров в XIV в. стали парижский королевский двор — в правление Карла V Мудрого (1 Зб4— 1380 гг.), а на рубеже столетий — дворы двух братьев этого короля: Жана Французского, герцога Беррийского, в Бурже и Филиппа Храброго, герцога Бургундского, в Дижоне. Таким образом, художник XIV столетия, как правило, творил в придворном мире, вся жизнь которого, напоминая пышное, утончѐнное празднество, была своего рода искусством.
Культура этой эпохи оставалась по преимуществу религиозной, но само религиозное чувство европейца XIV в. приобрело бо'льшую человечность и индивидуальность. Священные изображения отныне призывали молящегося не только к поклонению, но и к пониманию, сопереживанию. Самыми распространѐнными в искусстве стали сюжеты, связанные с земной жизнью Христа, Богоматери и святых, с их хорошо знакомыми и понятными каждому человеку заботами, радостями и страданиями.

КЛААС СЛЮТЕР
(между 1340 и 1350—1406)

Кла'ас Слю'тер родился в Гаарлеме на севере Нидерландов. Своему искусству он обучался в Брюсселе (герцогство Брабант), а в 1385 г. поступил на службу к герцогу Бургундии Филиппу Храброму и переехал в Дижон. В этом городе прошла вся дальнейшая жизнь Слютера, здесь, в монастыре Шанмоль, и поныне сохраняются его лучшие произведения. Самое прославленное из них — так называемый «Колодец пророков», монументальная композиция, украшавшая двор монастыря. Над ней Слютер работал предположительно с 1395 по 1406 г.

В первоначальном виде она представляла собой шестигранный постамент почти двухметровой высоты, увенчанный каменным распятием и окружѐнный шестью статуями библейских пророков, за столетия до евангельских событий возвестивших о смерти и воскресении Христа. Верхняя композиция плохо сохранилась; до наших дней уцелели постамент и скульптуры.
Изваяния окружают постамент со всех сторон. Фигуры выполнены в человеческий рост и стоят на подножии высотой всего в полметра, так что зритель, подойдя к памятнику, оказывается с ними почти лицом к лицу. Группу «возглавляет» могучая фигура Моисея, старца с торжественно-грозным ликом и раздвоенной
клубящейся бородой. За ним следует Давид. Лицо царя-псалмопевца вдохновенно и кротко. Давида сменяет Иеремия. Его скуластое простоватое лицо искажено гримасой, словно он изо всех сил старается сдержать рыдания. Иеремия уступает место величаво-смиренному Захарии; за ними следуют страстный Даниил, мудрый Исаия. Каждый держит в руках длинный свиток, на котором готическими буквами начертаны его предсказания.



Клаас Слютер.
Колодец пророков. Около 1395—1406 гг. Картезианский монастырь, Дижон.

*Согласно Ветхому завету, Моисей вывел древнееврейский народ из египетского плена; ему же Бог на горе Синай вручил скрижали — каменные плиты с «десятью заповедями» (конец XI в.— около 950 г. до н. э.).
**Давид — царь древнееврейского государства, создатель религиозных песнопений - псалмов (VII — начало VI в. до н. э.).
***Иеремия — автор книги Ветхого завета, носящей его имя, ему же приписывается создание ветхозаветного «Плача Иеремии».
****Захария, Даниил, Исаия — авторы книг Ветхого завета, носящих их имена.

Когда-то «Колодец пророков» был богато и ярко украшен, вполне в духе той эпохи. Статуи были расписаны красками нидерландским живописцем Жаном Мануэлем и покрыты позолотой. Подножие для фигур было зелѐного цвета, одежды Моисея — алыми, плащ Давида — голубым, в золотых звѐздах, Исаия представал в одеянии из золотой парчи, а на носу Иеремии красовались медные позолоченные очки. Такая красочность, видимо, соответствовала и замыслу самого Слютера: мастер

хотел, чтобы изваянные им персонажи предстали перед зрителем «совсем как живые», чтобы почти чувствовалось их дыхание, слышалась речь.

Воздействие скульптурной группы Слютера на простых зрителей было так велико, что в 1418 г. папский легат (посланник Папы римского) обещал отпущение грехов каждому, кто из благочестивых побуждений придѐт взглянуть на эту скульптурную группу.

БРАТЬЯ ЛИМБУРГИ

В одно время с дижонским двором Филиппа Храброго блистал роскошью двор его брата Жана Французского, герцога Беррийского, в Бурже. Герцог Жан, после короля старший в своѐм роду, ещѐ при дворе Карла V играл важную роль, а во время правления его слабоумного сына Карла VI стал фактическим властителем королевства. Герцог покровительствовал художникам, коллекционировал произведения искусства, страстно любил книги. Его прекрасная библиотека насчитывала сотни томов. Это были рукописи, ценившиеся в те времена необычайно высоко: хроники, рыцарские романы, сочинения античных авторов, научные труды и, конечно же, богослужебные книги. Богатством и красотой оформления особенно выделялись пятнадцать часословов. При дворе Жана Беррийского работала целая плеяда талантливых миниатюристов, среди которых первое место по праву занимали братья Лимбурги.

ЧАСОСЛОВ

Часословы (книги часов) — это особая разновидность церковной литературы. Они появились в Западной Европе в XIII в. и стали очень популярны в XIV—XV вв. Их владельцами были, как правило, дворяне или зажиточные горожане. Составлялись часословы специально для людей, не искушѐнных в тонкостях церковного богослужения и нуждающихся в подсказках: в какое время, например, можно читать ту или иную молитву. Кроме выдержек из Евангелий и молитв, приуроченных к определѐнной церковной службе (или «часу»), часослов обычно содержал календарь с перечислением церковных праздников и сведениями практического характера по астрономии, астрологии, медицине. Часословы, имевшие хождение в аристократической среде, украшались необычайно роскошно, их расписывали лучшие мастера.



Братья Лимбурги.

Март. Миниатюра из «Великолепного часослова герцога Беррийского». 1411—1416 гг. Музей Конде, Шантильи.

Поль, Жан и Эрман Лимбурги родились во второй половине XIV в. в городе Неймегене на северо-востоке Нидерландов. Братья рано потеряли отца, и их воспитание взял на себя живописец Жан Мануэль, доводившийся им дядей. В 1402 г. они поступили на службу к герцогу Жану Беррийскому и обогатили его коллекцию прекрасными иллюстрированными рукописями, из которых наиболее знаменит так называемый «Великолепный часослов герцога Беррийского». Братья украшали часослов с 1411 по 1416 г., вплоть до своей ранней смерти: все трое умерли от чумы.
Из ста двадцати девяти миниатюр часослова шестьдесят пять принадлежат кисти Лимбургов. Это в первую очередь двенадцать миниатюр, украшающих календарь.
Сам по себе обычай изображать месяцы как сцены работ и отдыха, соответствующие тому или иному времени года, известен с XIII в. На книжных миниатюрах февраль представал греющимся у очага человеком, май — охотником с соколом, июнь — косцом. Лимбурги неожиданно для всех пожелали рассказать о месяцах всѐ, что только возможно.
Например, июнь в календаре «Великолепного часослова» иллюстрируется не просто одинокой фигурой косца, а живой сценой: крестьяне дружно убирают сено. И происходит это не где-нибудь, а почти в самом центре Парижа, на маленьком островке посередине Сены, под яркими лучами летнего солнца, в лѐгком дыхании речного ветерка.
Для Лимбургов нет ничего второстепенного: они с большой точностью передают мельчайшие подробности быта и костюма. А потому «Великолепный часослов» стал своеобразной энциклопедией повседневной жизни Франции начала XV в. На первой из календарных миниатюр, относящейся к январю, герцог Жан пирует в своѐм замке. И другие изображения в календаре связаны с личностью и жизнью Жана Беррийского: на них можно увидеть замок, в котором он родился (декабрь);
свадьбу (апрель и май) и загородные резиденции герцога; вид из окон его парижского дворца. Может быть, «Великолепный часослов» задумывался как своего рода альбом воспоминаний — собрание видов тех мест, которые были дороги герцогу? В любом случае, на всех пейзажах в календаре воспроизведены конкретные местности, причѐм с изумительной точностью.



Братья Лимбурги.
Июнь. Миниатюра из «Великолепного часослова герцога Беррийского». 1411—1416 гг. Музей Конде, Шантильи.
485



Братья Лимбурги.
Октябрь. Миниатюра из «Великолепного часослова герцога Беррийского». 1411—1416 гг. Музей Конде, Шантильи.



Братья Лимбурги.
Ноябрь. Миниатюра из «Великолепного часослова герцога Беррийского». 1411— 1416 гг. Музей Конде, Шантильи.

Художники подмечают всѐ: как теснятся в загоне озябшие овцы (февраль), как плещутся в воде купающиеся жнецы (август), как тени от печных труб ложатся на высокую

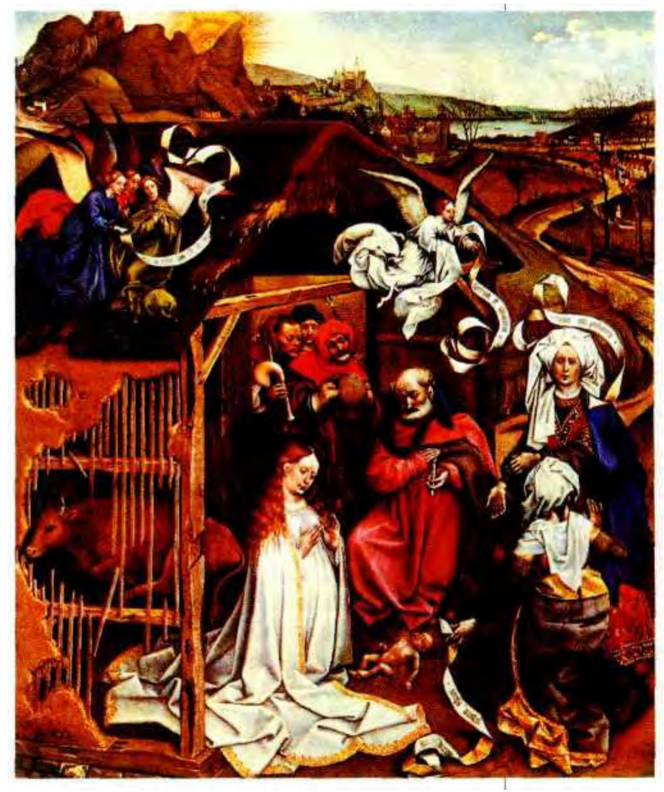
кровлю здания (июнь). Но при этом за частностями не пропадает главное: жизнь людей на земле в череде *забот* и праздников, среди меняющихся картин природы.
Начало XV столетия совпало с переменами в истории Нидерландов: эти земли впервые объединились в границах одного государства — герцогства Бургундия. В те времена, когда Франция несла, казалось, невосполнимые потери в ходе Столетней войны с Англией, бургундский герцог Филипп III Добрый (1419—1467 гг.) стал фактически независимым и полновластным государем.
Он перенѐс свою столицу из Дижона в Бургундии в Брюссель в Брабанте; туда же перебрался и весь его двор, славившийся великолепием. Так бургундская придворно-аристократическая культура встретилась с бюргерской (от *нем.* Burger — «горожанин») культурой Нидерландов.
В XV в. нидерландские горожане были, как правило, грамотными. И в 1420—1430 гг. во многих городах уже возникли свои школы живописи, обычно связанные с местными гильдиями Святого Луки — объединениями живописцев, организованными по принципу ремесленных цехов (как говорит предание, Святой Лука написал портрет Богоматери и потому считался святым покровителем живописцев). Важными центрами развития и распространения изобразительных искусств стали крупные города — торговый Брюгге, вольнолюбивый Гент, учѐный Лувен и старинный Турне.

РОБЕР КАМПЕН
(около 1378—1444)
Биография Робе'ра Кампе'на типична для нидерландского бюргера того времени. Получив в 1410 г. права гражданина города Турне на юго-западе Нидерландов, он прожил здесь всю жизнь до самой смерти. У Кампена, живописца и владельца процветавшей мастерской, было много учеников.
К числу ранних произведений Кампена относится «Рождество Христово», созданное около 1425 г. Все персонажи этой картины — от величавой коленопреклонѐнной Богоматери до вола, глядящего сквозь дранку обветшалой стены хлева, переданы живо и убедительно, с замечательным совершенством. В то же время они не связаны друг с другом, их можно рассматривать лишь по отдельности. Мастер приблизился вплотную к решению задачи, неизменно встававшей в ту пору перед
живописцами: как «расставить по местам» разнообразные фигуры и предметы, как внести в мир картины порядок?
На этот вопрос Кампен нашѐл удивительно простой ответ: он подчинил композицию картины не законам геометрии и оптики (как поступали его современники в Италии), а простой логике домашнего уюта, так хорошо знакомой любому нидерландцу. Кампен строит композиции своих картин с той же привычной лѐгкостью, с какой наводит порядок в доме заботливая и опытная хозяйка.
Примером может служить алтарь-триптих, который по имени одного из его прежних владельцев стал называться Алтарѐм Мероде (около 1427—1428 гг.) В центральной части алтаря изображена сцена Благовещения (явление архангела Гавриила Деве Марии с вестью, что Она родит Сына Божьего, Иисуса), происходящая в бюргерской гостиной. На правой створке зритель видит

СТВОРЧАТЫЙ АЛТАРЬ

Створчатый алтарь появился ещѐ в IX в., но именно в XIV столетии получил широкое распространение во всѐм западнохристианском мире. Такой алтарь мог состоять из двух (диптих), трѐх (триптих) или нескольких (полиптих) створок со священными изображениями — живописными или в виде скульптурных рельефов.
Выбор сюжетов был произвольным, но предпочтение отдавалось сценам из житий святых, Евангелий и Страшного суда. Створки алтаря соединялись между собой по принципу ширмы. В обычное время алтарь держали закрытым — так, чтобы были видны только тыльные стороны боковых створок, также украшенные росписью, но более скромно, чем их лицевые поверхности и центральная часть.

Лишь в определѐнные моменты праздничных богослужений алтарь распахивался и представал перед молящимися во всѐм великолепии.



Робер Кампен.
Рождество Христово. Около 1425 г. Городской музей, Дижон.



Робер Кампен.
Благовещение.
Центральная часть трѐхстворчатого Алтаря
Мероде. Около 1427—1428 гг.
Музей Метрополитен,
Нью-Йорк.

соседнюю комнату, в которой работает муж Марии, плотник Иосиф; на левой — дворик дома и в нѐм коленопреклонѐнные фигуры заказчиков алтаря, выходцев из купеческого семейства Ингельбрехтс. Дева Мария и архангел Гавриил ничем не выделяются среди действующих лиц: небесный вестник, которому, конечно же, любые стены и запоры не препятствие, входит в комнату через дверь; супруги Ингельбрехтс и работающий Иосиф предстают такими же торжественно-серьѐзными, как и молящаяся Мария.

Вместе с тем неравнозначность персонажей подчѐркнута очень тонко, и сделано это именно композиционно-пространственными средствами. Комната Марии как место совершения таинства отделена и от соседних помещений, и от всего земного мира. Сквозь отворенные ставни виднеется лишь небо с белыми облаками. Косой поток света вливается в круглое оконце; его лучи несут с собой крошечную фигурку Младенца с крестом — так художник
пытался рассказать о приходе Христа в мир.

Изображѐнный Кампеном интерьер восхищает прозрачностью окон, чистотой плиток пола и белѐных стен, надѐжностью дверей, ставен и стропил потолка, той заботливой предусмотрительностью, с какой скамья придвинута спинкой к объѐмистому, щедрому на тепло камину, а рукомойник размещѐн в углу комнаты. Большинство из этих бытовых деталей несѐт в себе скрытый смысл, впрочем не составлявший тайны для современников Кампена. Так, свет, проходящий сквозь чистое стекло, олицетворяет непорочное зачатие; очаг, пламя которого напоминает о древних жертвоприношениях, ветхозаветную Церковь, а рукомойник — Церковь Нового завета, поскольку вода является символом Крещения. Свеча напоминает о миссии Христа — просветить мир. Раскрытая книга говорит о Божественной мудрости, белая лилия — о чистоте (это прямо относится к добродетелям Девы Марии). Богоматерь молится, обратившись вправо, к очагу (который олицетворяет Ветхий завет), но глядит Она уже в противоположную сторону, налево, туда, где Еѐ

встречают благословение ангела, поток небесного света и где расположен наполненный водой рукомойник (Новый завет). Для людей, знающих всѐ это, композиция Алтаря Мероде приобретает новое звучание.

Робер Кампен был одним из первых европейских портретистов. С XIV в. распространился обычай включать в изображения на сюжеты из Священной истории коленопреклонѐнные фигуры заказчиков (так называемых донаторов, или дарителей, поскольку заказы такого рода делались с намерением пожертвовать алтарь или икону какому-либо храму). В XV в. зародился бюргерский портрет, и Робер Кампен стоял у самых истоков нового жанра. Он вывел основные принципы, присущие этому виду портретного искусства: поясное или погрудное изображение модели, еѐ трѐхчет-

вертной поворот, скромный костюм, тѐмный фон. Мастер никогда не приукрашивал внешность портретируемого и наносил на доску мельчайшие подробности его облика —до последней морщинки, до самого неприметного волоска. Но при этом он умел выразить в любом лице — старом или молодом, прекрасном или безобразном — некую внутреннюю значительность. Такие портреты трудно описать словами, потому что художника интересовали не отдельные качества человека, а всѐ его существо. Если итальянские мастера, пользовавшиеся художественным опытом римлян, передавали в портретах лишь характеры людей, то главная тема нидерландского портретиста — сама душа человека в еѐ многогранном единстве.

ЯН ВАН ЭЙК

(между 1390 и 1400—1441)

Ян ван Эйк — уроженец городка Маасэйк в Северных Нидерландах. Учителем, давшим ему первые уроки живописи, был его старший брат Губерт, вместе с которым Ян работал впоследствии вплоть до его смерти в 1426 г.

В 1425 г. Ян ван Эйк поступил на службу к герцогу Бургундскому — Филиппу III Доброму. Тот высоко ценил талант художника, щедро оплачивал его работы и порой давал ему довольно ответственные поручения: например, в 1427—1428 гг. Ян ван Эйк отправился в составе герцогского посольства в Испанию, а затем в Португалию. В 1427 г. Ян ван Эйк посетил Турне, где был с почѐтом принят местной гильдией живописцев и, вероятно, встречался с Робером Кампеном или видел его картины. Позднее он работал в Лилле и Генте, а в 1431 г. купил дом в Брюгге, где и жил до самой смерти.

Ранние работы Яна ван Эйка не обнаружены до сих пор. Первое из датированных его произведений — Гентский алтарь — создано по заказу гентского горожанина Йодока Вейдта, человека богатого и влиятельного, для его семейной капеллы Святого Иоанна Богослова в гентской церкви Святого Иоанна Крестителя. Работа над алтарѐм была начата, видимо, около 1422 г., а закончена в 1432 г.

Алтарь представляет собой грандиозный многоярусный полиптих, состоящий из двадцати шести картин, на которых изображены двести пятьдесят восемь человеческих фигур. Высота алтаря в центральной его части достигает трѐх с половиной метров, ширина (в раскрытом виде) — пяти метров.



Робер Кампен. Святой Иоанн Креститель и заказчик алтаря. Левая часть двустворчатого Алтаря Верля. 1438 г. Музей Прадо, Мадрид.



ЯН ВАН ЭЙК. ГЕНТСКИЙ АЛТАРЬ. ОКОЛО 1422 — 1432 ГГ.
СОБОР СВЯТОГО БАВОНА, ГЕНТ

Городской пейзаж. Внешняя сторона Гентского алтаря. Фрагмент левой створки.

Заказчик алтаря Йодок Вейдт. Внешняя сторона Гентского алтаря. Фрагмент левой створки.

Гентский алтарь. В закрытом виде.

Ниша с умывальником. Внешняя сторона Гентского алтаря. Фрагмент правой створки.

Супруга заказчика алтаря Изабелла Борлют. Внешняя сторона Гентского алтаря. Фрагмент правой створки.



Поющие ангелы. Внутренняя сторона Гентского алтаря. Фрагмент левой створки.



Воины Христовы. Внутренняя сторона Гентского алтаря. Фрагмент левой створки.



Гентский алтарь. В раскрытом виде.



Отшельники.
Внутренняя сторона
Гентского алтаря.
Фрагмент правой
створки.



Поклонение агнцу.
Внутренняя сторона
Гентского алтаря.
Фрагмент
центральной части.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

В начале XV в. в Нидерландах наряду с новым художественным видением мира появился и новый способ его образного воплощения — живопись масляными красками.

Об использовании растительного (льняного, макового или орехового) масла для составления красок было известно и раньше. Во всяком случае, в трактате немецкого монаха Теофила «О различных искусствах», появившемся в начале XII в., содержится рецепт приготовления красок на основе льняного масла и клеящего вещества — гуммиарабика. И всѐ же до XV в. эта техника не играла самостоятельной роли в живописи: масляными красками раскрашивали деревянные статуи, расписывали ковры и знамѐна. Художники, писавшие картины на деревянных досках, использовали такие краски крайне редко и неохотно: сырое растительное масло высыхало чрезвычайно медленно. Законченную картину приходилось высушивать на солнце в течение нескольких дней, и краски нередко блѐкли и растрескивались.

Однако в XV столетии масляная техника распространилась по всей Европе, впоследствии заняв господствующее положение в европейской живописи и сохранив его вплоть до конца XIX в. Столь значительная перемена стала возможной благодаря нововведению, сделанному нидерландским живописцем Яном ван Эйком. Ма'стера из города Брюгге долгое время считали изобретателем масляных красок. На самом деле Ян ван Эйк лишь усовершенствовал их, но именно после этого масло получило всеобщее признание.

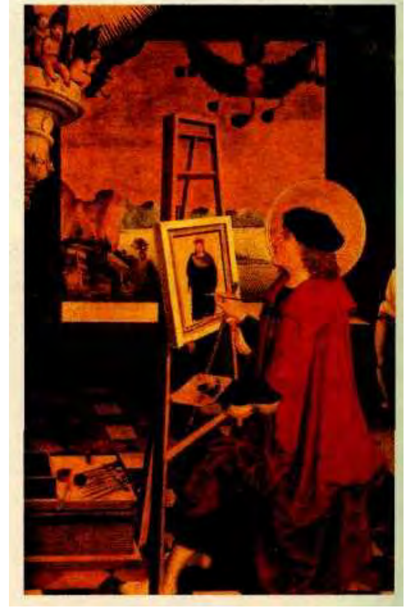
Ян ван Эйк был наделѐн незаурядным исследовательским даром. Ещѐ в молодости, в начале своего творческого пути, художник отдал немало сил поиску связующего вещества для красок, которое, включая в себя масло, было бы в то же время более надѐжным и удобным для работы, чем состав, предложенный Теофилом. Наконец около 1410 г. он попробовал растворить проваренное и очищенное льняное масло в так называемом белом брюггском лаке (летучем веществе типа скипидара) и, добавив тщательно растѐртый пигмент, получил густую массу, легко высыхающую даже в тени.

Вскоре мастер увидел, что созданные им краски обладают и другими поистине чудесными свойствами. Теперь он мог смешивать их на палитре, достигая необычайного разнообразия цветов и оттенков. Художник получил возможность свободно накладывать один слой краски поверх другого — вносить изменения в картину по ходу работы или, наметив основные формы одноцветными красочными пятнами, затем «оживлять» их лѐгкими мазками другого тона, передавать облик предметов и сложные переходы от света к тени с поразительной точностью. К тому же оказалось, что новые краски светоносны: тонкая плѐнка масла, застывая на поверхности слоя краски, создавала своего рода линзу, которая одновременно и отражала падающий на картину свет, и вбирала его в себя. На солнце масляные краски горели, переливались; по великолепию это зрелище было сравнимо только с россыпью драгоценных камней или с готическим витражом.

Единственный недостаток масляной техники, как выяснилось позже, состоял в том, что краски под действием времени и солнечных лучей могли терять свою яркость и чистоту, темнеть и блѐкнуть, что нередко и случалось с картинами, написанными маслом в XVIII—XIX вв. Но в раннюю пору развития масляной живописи на пути такой опасности стоял сам метод работы живописца. В XV в. художник был специалистом-универсалом, мастером в полном смысле этого слова. Он не только рисовал и писал, но и выбирал, шлифовал доску для картины, готовил грунт, растирал краски, делая всѐ с соблюдением строгих правил, добросовестно, на века. Немаловажно и то обстоятельство, что для приготовления красок тогда применялись в основном пигменты минерального происхождения, более стойкие, чем органические красители, которые стали использоваться позднее. Масляная живопись старых мастеров, как правило, превосходно сохранялась, она и по сей день поражает зрителей богатством и свежестью тонов.

Со времѐн Яна ван Эйка масляная техника стала традиционной для Нидерландов. Уже в XV в. она перекочевала в Германию и во Францию, а оттуда — в Италию. Первым из итальянских живописцев

её освоил Антонелло да Мессина. Особую популярность новая техника приобрела у венецианских живописцев, стремившихся использовать цветовые эффекты и передавать световоздушную среду.



Николаус Мануэль Дойч.
Святой Лука, рисующий Мадонну. Художественный музей, Берн.
496



Принадлежности для работы художника эпохи Возрождения:
1 — мольберт;
2 — каменная плита для растирания красок;
3 — ящик для хранения красок;
4 — ѐмкость для приготовления красок (раковина моллюска);
5 — керамические сосуды для готовых красок;
6 — деревянная палитра;
7 — муштабель — палочка, которой художник поддерживает руку с кистью, когда изображает мелкие детали;

8 — конец муштабеля, обѐрнутый тканью или кожей, чтобы не повредить картину;
9 — тонкие кисти;
10 — крупная кисть;
11 — мастихин, которым считают краски;
12 — шпатель для наложения красок.

Картины, составляющие алтарь, объединены в два изобразительных цикла: повседневный (живопись с внешней стороны алтарных створок, доступная зрителю, когда алтарь закрыт) и праздничный (центральная часть алтаря и внутренние стороны его боковых створок).

В нижнем ряду картин повседневного цикла изображены донаторы Йодок Вейдт с супругой, моля-щиеся перед статуями святых Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова, покровителей церкви и капел-лы. Выше расположена сцена Благовещения, причѐм фигуры архангела Гавриила и Богоматери разделены изображением окна, в котором вырисовывается городской пейзаж, по преданию точно соответствующий виду из окна в гентском доме Вейдтов. В верхнем ряду картин представлены фигуры ветхозаветных пророков и языческих пророчиц-сивилл, предсказавших пришествие Христа.

Когда алтарные створки раскрываются, на глазах у зрителя происходит поистине ошеломляющее превращение. Размеры полиптиха увеличиваются в шесть раз, а картина повседневности мгновенно сменяется зрелищем земного рая. Исчезают тесные и сумрачные каморки, и мир словно распахивается: просторный ландшафт загорается всеми красками палитры, яркими и свежими.

Живопись праздничного цикла алтаря посвящена редкой в христианском изобразительном искусстве теме торжества преображѐнного мира, которое должно наступить после совершения Страшного суда, когда зло будет побеждено окончательно и на земле утвердятся правда и согласие.

В верхнем ряду картин, в центральной части алтаря, изображѐн Бог-Отец, сидящий на престоле. Слева и справа от престола восседают Богоматерь и Иоанн Креститель; далее по обеим сторонам располагаются поющие и музицирующие ангелы, и, наконец, ряд замыкают нагие фигуры Адама и Евы. Начало земного пути человечества смыкается здесь с его завершением.

Нижний ряд картин изображает сцену поклонения Божественному Агнцу. В середине луга возвышается жертвенник, на нѐм стоит белый Агнец, из его пронзѐнной груди стекает в чашу кровь — это символ искупительной жертвы Христа. Ближе к зрителю находится колодец, из

которого изливается живая вода. Возле колодца расположились две большие группы людей: слева — ветхозаветные праведники и добродетельные язычники; справа — апостолы в истрѐпанных и выгоревших плащах, за ними Папы, епископы, монахи и миряне. Вдали, за холмами, поросшими лесом, возвышают-

СУДЬБА ГЕНТСКОГО АЛТАРЯ

Вопрос об авторах алтаря вызывает споры исследователей до сих пор. Старинная надпись на его раме гласит, что работу над алтарѐм «начал художник Губерт ван Эйк, выше которого нет», а закончил еѐ Ян, «в искусстве второй». Однако эта надпись сделана только в XVI в., и современные учѐные не особенно склонны ей доверять. Те из них, кто отрицает само существование Губерта ван Эйка, считают, что в своѐм первоначальном виде эта надпись содержала имена резчика, сделавшего раму (по иронии судьбы носившего имя Губерт), и Яна ван Эйка — единственного автора живописи алтаря. Во всяком случае, большая часть работы была выполнена много лет спустя после смерти Губерта в 1426 г. Вполне возможно, что кисти Губерта ван Эйка принадлежат изображения Бога-Отца, Богоматери и Иоанна Крестителя.

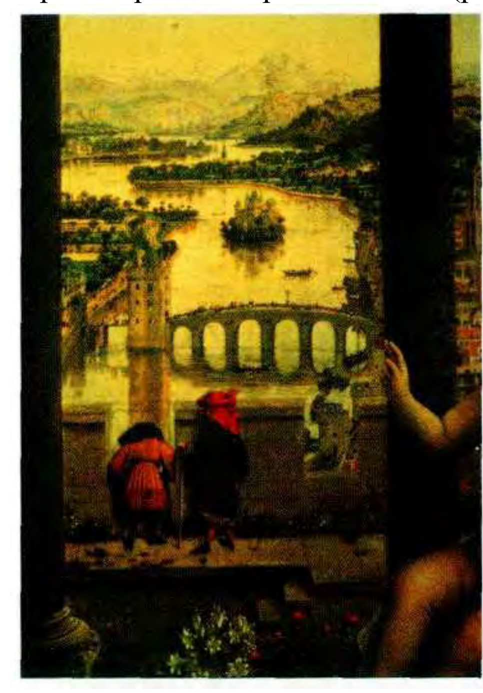
Почти четыреста лет Гентский алтарь находился в капелле Святого Иоанна Богослова, принадлежавшей семейству Вейдт. В обычные дни алтарь держали закрытым; лишь изредка церковный сторож распахивал створки, чтобы показать его во всѐм великолепии самым почѐтным (или особенно щедрым) гостям города. Только раз в году, в день храмового праздника, алтарь

открывали, и тогда перед ним собиралась огромная толпа, в которой всегда оказывалось много художников.
В августе 1 566 г., когда фанатики-иконоборцы повсюду уничтожали священные изображения, алтарь спрятали в здании городской ратуши, и он вновь был возвращѐн на своѐ место в капелле лишь в 1587 г. В 1781 г. продали картины, изображающие Адама и Еву. В 1 794 г. четыре картины из центральной части алтаря вывезли французские войска. Шедевры заняли почѐтное место в экспозиции Лувра, но в 1816 г. их пришлось вернуть. Однако почти в то же самое время были проданы боковые створки, попавшие в Берлин. В 1918 г., по окончании Первой мировой войны, в соответствии со специальными пунктами Версальского мирного договора все составные части алтаря вернулись в Гент. Но в 1934 г. створку с изображением «праведных судей» из собора украли; разыскать еѐ так и не удалось. Сейчас еѐ заменили превосходно сделанной копией. С началом Второй мировой войны Гентский алтарь отправили на сохранение в Южную Францию, там он, однако, попал в руки немцев, захвативших Францию. В 1945 г., по окончанию войны, алтарь был обнаружен около австрийского города Зальцбурга в соляных копях, где его прятали. Вскоре шедевр Яна ван Эйка вновь вернули той церкви, для которой он и предназначался с самого начала (ныне — собор Святого Бавона в Генте).
ся готические башни Небесного Иерусалима.
На четырѐх боковых створках алтаря изображены два великолепных шествия: справа бредут святые отшельники и пилигримы; слева под разноцветными знамѐнами, сверкая оружием, движется кавалькада воинов Христовых во главе со святыми Мартином, Георгием и Себастьяном; за ними едут «праведные судьи», справедливые и добродетельные земные властители: король Артур, Карл Великий, Людовик Святой.
У жертвенника Божественного Агнца сошлись пути праведников всех племѐн: тех, кто в разные века молитвой или мечом, терпением или правосудием, сердцем или разумом служил на земле добру. Всѐ это множество людей (отныне единый парод Божий) поклоняется Агнцу и одновременно принимает Его жертву: кровь Агнца претворяется для них в воду Вечной Жизни и в благодать Святого Духа, который в виде голубя парит над жертвенником. От голубя в разные стороны расходятся золотые лучи, делая каждое лицо светлее. Эта картина — вдохновенный гимн великому согласию, примиряющему небеса с землѐй, связывающему Адама и Еву с их многочисленными потомками.
Грядущее торжество праведников представилось живописцу в привычных образах земного мира. Даже поющие ангелы изображены бескрылыми, по зато их лица, движения, жесты передают исполняемую ими мелодию так ярко, что еѐ, кажется, можно «прочитать» по ним, как по нотной записи.
Множество смысловых и композиционных связей соотносит повседневный и праздничный циклы алтаря друг с другом. Благовещение, происходящее в скромном интерьере дома Вейдта, воспринимается как начало того преображения мира, которое предстаѐт на внутренней поверхности алтаря уже свершившимся. Скромность Девы Марии в сцене Благовещения превращается в сюжете Поклонения Агнцу в величие Царицы Небесной. Лица супругов

Вейдт, застывшие в молитвенной сосредоточенности, предваряют просветлѐнные лики праведников. Принцип взаимного соподчинения двух изобразительных циклов Гентского алтаря прекрасно отражает мироощущение нидерландца XV в., для которого под покровом повседневности таились величие, торжество и чудо — точно так же, как сложенный алтарь скрывает в себе живописное великолепие картин «праздничной» стороны.
В другом произведении Яна ван Эйка земной и небесный миры встречаются лицом к лицу. Речь идѐт о картине, написанной им около 1435 г. для Николаса Ролена, одного из приближѐнных Филиппа Доброго, и известной как «Мадонна канцлера Ролена».

Канцлер, в парадных одеждах, величественный и строгий, преклонил колена перед престолом Богоматери и принимает благословение Младенца Христа. Вся группа помещена в великолепный интерьер дворцовой залы, за окном которой открывается завораживающая панорама: закрытый дворик, где гуляют павлины и цветут красные розы и белые лилии («запретный сад», считавшийся ещè с библейских времèн символом девственности, в христианскую эпоху осмысливался как символ Девы Марии); крепостная стена, на которой стоят, разглядывая окрестности, двое горожан; широкая река, неторопливо текущая к горизонту; город, раскинувшийся на еè берегах; сады предместий, лесистые холмы, хребты далèких гор...

При первом взгляде на картину невозможно понять: или Богоматерь явилась канцлеру, пока он молился в своèм дворце, или же сам он, Николас Ролен, каким-то образом получил доступ в покои Царицы Небесной? Однако ван Эйк умел с большим тактом подчеркнуть существующую между персонажами «дистанцию», указать на принадлежность их к разным мирам. Пейзаж в глубине картины разделèн рекой надвое (река — древний символ границы между мирами). Если на левом еè



Ян ван Эйк.
Мадонна канцлера Ролена. Фрагмент. 1435 г. Лувр, Париж.



Ян ван Эйк.
Мадонна канцлера Ролена. 1435 г. Лувр, Париж.
499



Ян ван Эйк. Портрет супругов Арнольфини. Фрагмент. 1432 г.
Национальная галерея,
Лондон.



Ян ван Эйк. Портрет супругов Арнольфини. 1432 г.

берегу изображены в основном светские здания (эта половина пейзажа служит фоном для фигуры Ролена), то на правом (в той части картины, где изображена Богоматерь) высятся многочисленные церкви, среди них выделяется громада собора, к которому стекаются по окрестным улицам пѐстрые фигурки людей. Это два града — земной и небесный. Берега реки соединяет мост, и Младенец Христос, поднимая руку, чтобы благословить Ролена, одновременно указывает ему на этот мост, как бы побуждая канцлера перейти из земного града в град Божий.

Ян ван Эйк много работал как портретист. Хранящийся ныне в лондонской Национальной галерее портрет супругов Арнольфини был написан в 1432 г. Итальянский купец Джованни Арнольфини с 1420 по 1472 г. жил в Брюгге в качестве представителя банкирского дома Медичи, одной из богатейших семей Италии. Около 1432 г. он женился на своей соотечественнице Джованне Ченами. Именно этому событию посвящена картина ван Эйка.

Новобрачные, соединив руки, клянутся хранить верность друг другу, причѐм жених подтверждает святость договора жестом обращѐнной к небесам руки. В XV в. такой обряд, совершаемый в присутствии свидетелей, мог заменить церковное венчание; браки, заключѐнные подобным образом, признавались вполне законными. В круглом зеркале, висящем на стене позади супругов, отражаются их спины и ещѐ два человека, стоящие в дверях, это свидетели. Надпись над зеркалом гласит: «Ян ван Эйк был здесь». Значит, живописец (видимо, близкий друг семьи Арнольфини) присутствовал при совершении брачной церемонии и, может быть, написал эту картину именно для того, чтобы она служила своеобразным документом, подтверждающим законность брака.

Бракосочетание совершается в святая святых бюргерского дома — тесной спальне, освещѐнной боковым светом, падающим из окна. Слева возвышается кровать под по-

логом — символ супружества. Многие из предметов, окружающих молодых, имеют скрытый смысл: собачка у их ног напоминает о верности (изображения таких же собачек на супружеских надгробиях означали верность, побеждающую смерть); комнатные туфли — о домашнем уюте и в то же время о неразлучности семейной пары; апельсины на окне — о радостях супружества; метѐлка — о чистоте (как о чистоте тела, так и чистоте духа); статуэтка Святой Маргариты, покровительницы рожениц, о будущем потомстве; чѐтки — о благочестии; наконец, круглое выпуклое зеркало — оно висит в глубине картины как раз над соединѐнными руками молодых людей — символизирует всевидящее око Бога, перед лицом которого они клянутся беречь и поддерживать друг друга.

Портретное наследие Яна ван Эйка созвучно работам Робера Кампена: в изображениях людей у него проявляются те же скромность и глубина. Один из портретов работы ван Эйка подписан: «Как я могу». В этом девизе художника смирение и достоинство слились воедино с той поразительной лѐгкостью, какая была возможна лишь в эпоху встречи культур Средневековья и Возрождения.

РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН
(около 1400—1464)

Самым ярким выражением следующего этапа истории живописи в Нидерландах может служить творчество Рогира ван дер Вейдена. Он родился в Турне; отец его был резчиком по дереву. Свою художественную карьеру он начал в качестве скульптора, но потом, уже в зрелом возрасте (в 1426 г.), стал учиться живописи у Робера Кампена. Около 1432 г. он женился на уроженке Брюсселя и переехал в этот город. Здесь ван дер Вейден быстро сумел завоевать признание,
разбогател, вошѐл в городскую гильдию живописцев.

Сформировавшись как художник в мастерской Кампена, научившись многому у Яна ван Эйка, ван дер Вейден тем не менее сильно отличался от этих мастеров. Цель своего творчества он видел не в восхищѐнном созерцании мира, где повседневное приравнивается к чуду, а в постижении индивидуальности личности (что делало сто глубоким психологом и превосходным портретистом).

Алтарь, созданный Рогиром ван дер Вейденом около 1443 г., был заказан канцлером Николасом Роленом (для которого Ян ван Эйк написал «Мадонну»). Алтарь предназначался для капеллы госпиталя, основанного канцлером в бургундском городке

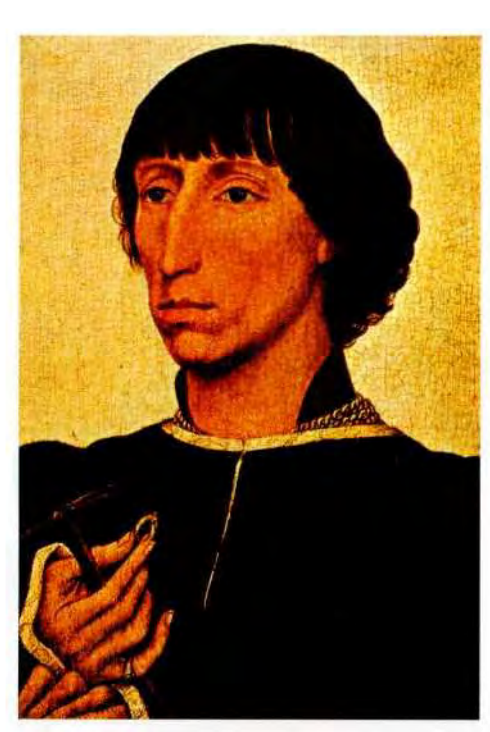


Рогир ван дер Вейден.
Страшный суд. Центральная часть алтаря. Около 1443 г. Капелла госпиталя, Бон.





Рогир ван дер Вейден.
Страшный суд. Фрагменты. Около 1443 г. Капелла госпиталя, Бон.
501



Рогир ван дер Вейден.
Портрет Франческо д'Эсте. Около 1460 г. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.



Рогир ван дер Вейден.
Святой Лука, рисующий Мадонну. 1455—1440 гг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Боне. Центральная часть алтаря посвящена теме Страшного суда. Это суровое и величественное предупреждение грешному человечеству о грядущем беспощадном, но справедливом расчѐте с каждым. Надо всем высится фигура Судьи-Христа. Он восседает на радуге, как на престоле. Белая лилия и огненный меч, исходящие из Его уст, символизируют соответственно Божественное милосердие и правосудие.

Низкое, тяжѐлое небо будто готово обрушиться на землю — безрадостную, всхолмлѐнную, без единой травинки, переполненную могилами. Повинуясь голосу труб архангелов, земля отдаѐт своих мертвецов: еѐ поверхность набухает, лопается, как скорлупа, и выпускает на свет обнажѐнные, хрупкие, беспомощные фигурки воскресших. Всем им придѐтся взойти на огромные весы, которые держит в руке архангел Михаил. Весы определят их посмертную судьбу: либо вечное блаженство, либо вечные муки. Слева возвышаются райские врата, к которым ангел подводит группу праведников; справа разверзлась пылающая пропасть преисподней, куда падают грешники.

Портреты, созданные Рогиром ван дер Всйденом — например, Франческо д'Эсте (около 1460 г.), — отличаются вниманием художника к сложному миру человеческих чувств и настроений. Взгляд исподлобья, спрятанная улыбка, приподнятые брови зримо свидетельствуют о привычках и характере человека. Такой же характеристикой портретируемого становятся его земные заслуги: мастер нередко вводит в свои портреты знаки власти и доблести: кольцо, орденскую цепь, почѐтный жезл и т. п.

В 1450 г. Рогир ван дер Вейден ездил в Рим поклониться римским святыням. Кроме Рима он побывал и в крупнейших художественных центрах тогдашней Италии — Флоренции и Ферраре. С этой поездкой связывают начало проникновения в Италию изобразительной традиции Северной Европы, оказавшей немалое влияние на искусство итальянского Возрождения.

ГУГО ВАН ДЕР ГУС
(около 1400—1482)

Гуго ван дер Гус провѐл почти всю жизнь в своѐм родном Генте и уже при жизни пользовался всеевропейской известностью. Выдающийся немецкий художник Альбрехт Дюрер назвал ван дер Гуса крупнейшим нидерландским живописцем и поставил сто в один ряд с Яном ван Эйком и Рогиром ван дер Вейденом. Добившись признания современников и разбогатев, ван дер Гус, неожиданно для своих сограждан, ушѐл в монастырь (около 1475 г.), где и провѐл остаток жизни. Последние годы художника были омрачены тяжѐлой душевной болезнью: его мучили приступы отчаяния, к тому же он испытывал безумную зависть к Яну ван Эйку, которого ему так и не удалось превзойти в живописи.

Алтарь Портинари Гуго ван дер Гуса — едва ли не первое в истории искусства Северной Европы произведение, в котором художник, тщательно продумав соотношения фигур, подчинил их общей композиционной схеме. Но Гуго ван дер Гус в отличие от итальянских мастеров руководствовался здесь не столько законами перспективы, сколько логикой сюжета: там, где итальянцы строили пространство как архитекторы, он действовал как режиссѐр. В его картине линии перспективы сходятся не где-то за горизонтом, а в самом центре композиции: он совпадает с фигуркой Младенца Христа.

Этот алтарь создан художником между 1473 и 1475 гг. для Томмазо ди Фолко Портинари, купца-флорентийца, который в те годы жил в Брюгге и занимал ту же должность, что и его предшественник Джованни Арнольфини, т. с. был торговым представителем банка Медичи. Алтарь сразу же после окончания работы над ним отправили в Италию, на родину заказчика. Долгое время это творение Гуго ван дер Гуса находилось во флорентийской церкви Санта Мария Новелла.

Как и большинство произведений такого рода, Алтарь Портинари представляет собой довольно большой (его размеры в раскрытом виде 249x574 см) триптих; при этом все изображения подразделяются на два цикла, соответствующие основным положениям алтаря: с закрытыми и раскрытыми боковыми створками.

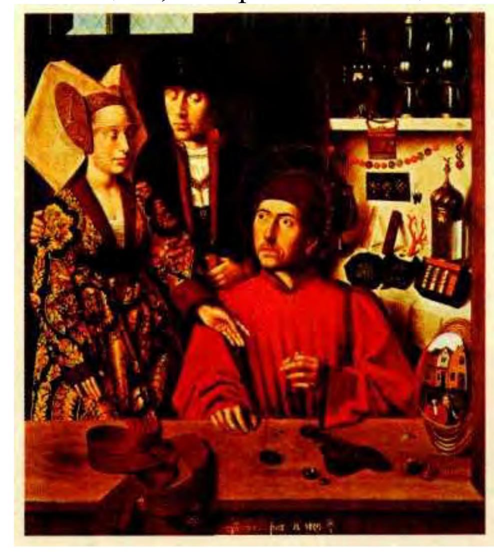


Гуго ван дер Гус.
Алтарь Портинари. В открытом виде. Между 1473 и 1475 гг. Уффици, Флоренция.

На внешних сторонах боковых створок алтаря, согласно установившейся традиции, изображена сцена Благовещения.

Центральную часть алтаря и внутренние поверхности его боковых створок занимает сцена Рождества. Перед Младенцем Христом прислонили колена Мария, Иосиф и ангелы; на боковых створках алтаря к ним присоединяются донаторы — вся семья Портинари: сам Томмазо, его жена Мария Маддалена, дочь Маргарита и двое сыновей. Рядом стоят их святые покровители (чьи имена носят члены этого семейства). Каждого святого можно узнать по его обычным атрибутам: Святой Антоний держит в руках колокольчик и дорожный посох, Святой Фома — копьѐ, Святая Мария Магдалина — алебастровый сосуд с благовониями, у ног Святой Маргариты — поверженный дракон. Из-под навеса на Младенца смотрят вол и осѐл. Возле нижнего края картины помещѐн сноп колосьев — в знак того, что Христос, родившийся в Вифлееме (в переводе с арамейского — «дом хлеба»), сделался для верующих Хлебом Вечной Жизни.

Фоном на левой боковой створке служит суровый гористый пейзаж — там, ведя в поводу осла, бредут Мария и Иосиф. Этот мотив «удвоения» персонажей напоминает зрителю о том, что предшествовало сцене, изображенной в цент-



Петрус Кристус.
Святой Элигий.
1449 г.
Собрание Роберта Лемана.
Нью-Йорк.

Петрус Кристус (около 1410— 1472 или 1473), ученик Яна ван Эйка, работал в Брюгге. Художник изобразил мастерскую Святого Элигия, жившего в VII в. парижского ювелира, а затем миссионера, проповедовавшего в языческих областях Нидерландов. Святого Элигия считали покровителем золотых дел мастеров. Как и ван Эйк, Кристус был внимательным наблюдателем, не пренебрегавшим ни одной мелочью из повседневного человеческого окружения. Но трепет жизни, наполнявший каждую деталь творений ван Эйка, в его картине не ощущается. В лавке Элигия всѐ торжественно и бесстрастно, как и сам хозяин, который, словно бы совершая священный ритуал, взвешивает на маленьких весах унции золота.

Дирк Боутс (около 1415—1475) был уроженцем Гаарлема, но работал в Лувене. Творческая манера Боутса отличается торжественно-благостным настроением, которое было характерно для жизни религиозных братств Нидерландов XV в. Священнослужители и миряне, входившие в такие общины, следовала евангельскому идеалу простой и честной жизни, видели во всех людях братьев во Христе.



Дирк Боутс. Благовещение. Встреча Марии с Елизаветой. Рождество Христово. Поклонение волхвов. Многостворчатый алтарь. 1445 г. Прадо, Мадрид.

504

ральной части композиции, и как был труден путь, которым шѐл к Рождеству весь Древний мир. На правой створке в круг поклонения Младенцу включаются пастухи. Двое из них, приблизившись, опускаются на колени, лица у них серьѐзные и одухотворѐнные. Чуть правее, по петляющей среди холмов дороге, неспешно движется нарядная кавалькада. Передний путник в одежде пажа спрашивает дорогу у одного из пробегающих мимо пастухов. Три приближающихся величавых всадника — волхвы, восточные мудрецы, узнавшие о рождении Христа и принѐсшие Ему дары.

Всѐ изображѐнное художником несѐт в себе удвоенный смысл: небесная реальность просвечивает сквозь реальность земную. Новорождѐнный лежит на охапке соломы, брошенной на ровную и пустую поверхность пола, — маленький, беспомощный, обнажѐнный, но Его крошечная фигурка является центром композиции, целью, к которой в буквальном смысле устремляется весь мир картины. Свободное пространство, оставленное вокруг Младенца, усугубляет Его одиночество, но оно же заставляет задуматься о Его величии. Соломинки, служащие Ему постелью, золотясь, превращаются в подобие сияния. Все фигуры располагаются вокруг Младенца полукольцом, которое «размыкается» нижним краем картины. Но, по

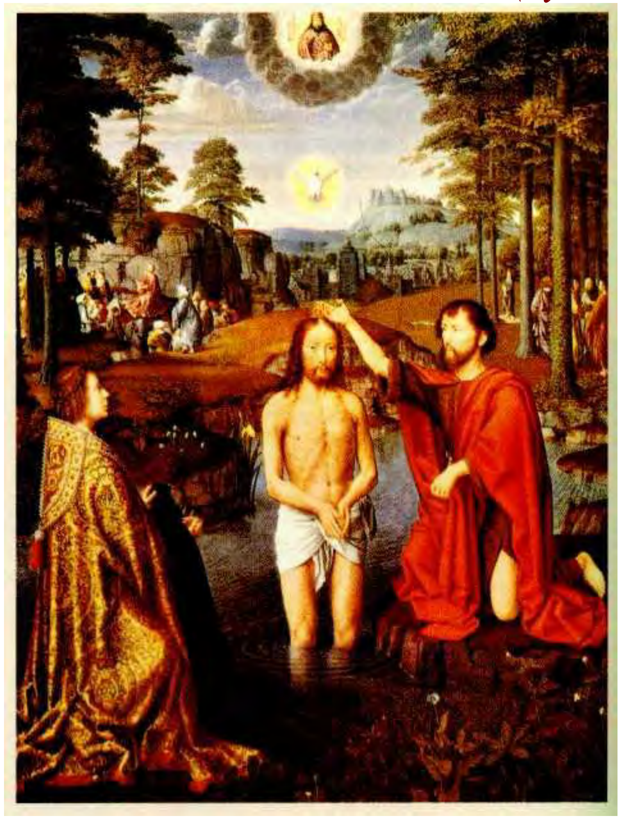
505

замыслу художника, этот круг должен быть завершѐн молящимися перед алтарѐм прихожанами. Они, таким образом, присоединятся к изображенным на картине ангелам, людям, животным.

Для Яна ван Эйка повседневность и чудо, земля и небо пребывали в нерасторжимом единстве. Гуго ван дер Гус лишѐн этого счастливого знания: у него эти два мира словно разделены невидимой стеной. Безнадѐжность человека, оставленного Богом, сильнее всего выражена в картине «Успение Богоматери», относящейся, видимо, к позднему



Ганс Мемлинг. Мадонна с Младенцем. Левая часть двустворчатого Алтаря ван Ньювенхове. 1487 г. Госпиталь Святого Иоанна (музей Ганса Мемлинга}, Брюгге.



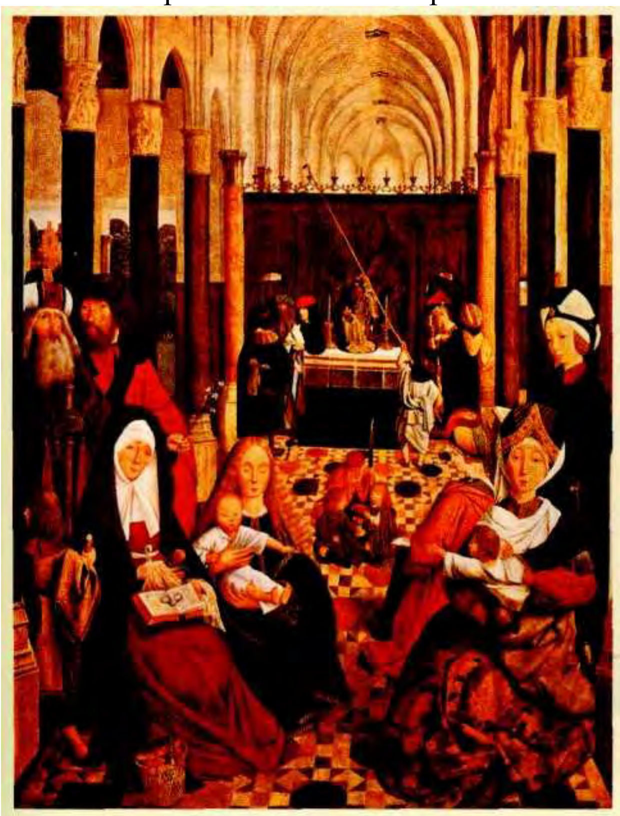
Герард Давид. Крещение Христа. Центральная часть трѐхстворчатого алтаря. Около 1508 г.
Городской музей изобразительных искусств (музой Грунинге), Брюгге.

Ганс (Ян) Мемлинг (около 1433-1494) родился в Германии; начал обучаться живописи ещѐ на родине, а в конце 50-х гг. приехал в Брюссель и поступил в мастерскую Рогира ван дер Вейдена. В 1467 г. Мемлинг был принят в гильдию живописцев города Брюгге и с этого времени жил там почти безвыездно, пользуясь всеобщим признанием. Его искусство сочетает в себе ясный взгляд на мир, веру в высокое предназначение человека, любовное внимание к занимательным и красочным деталям.

Последователем Мемлинга стал Герард Давид (около 1460—1523), уроженец городка Оудеватер в Голландии, работавший в Антверпене и Брюгге. В его картине «Крещение Христа» богатство колорита сочетается с некоторой жѐсткостью и застылостью линий. Все фигуры как будто находятся в безвоздушном пространстве — так неподвижны складки их одежд, листья деревьев кажутся вырезанными из жести, а поверхность воды выглядит обледеневшей. Живы здесь только цвет и свет. Герард Давид смотрел на искусство XV в. как на великолепный образец для подражания, стремился продлить жизнь старых форм, тщательно их воспроизводя.

506

периоду творчества художника. Вокруг[1] смертного ложа Марии столпились апостолы. Горе потери не объединяет, а разобщает их. В комнату умирающей окружѐнный ярким свечением входит Христос, готовый принять душу Своей Матери. Но только один из апостолов, сидящий
у изголовья справа, видит Его, остальные же слепы и глухи. У подножия смертного ложа сидит Иаков Старший (по преданию, внешне похожий на Иисуса), и его отчуждѐнное печальное лицо кажется скорбным негативом просветлѐнного лика Христа.



Гертген тот Синт Янс. Семейство Христа в церкви. 1475—1480 гг. Риксмузей, Амстердам.



Гертген тот Синт Янс. Святой Иоанн Креститель в пустыне. Около 1485 г. Государственный музей, Берлин-Далем.

Гертген тот Синт Янс (между 1460 и 1465 — около 1495) родился в Лейдене, но работал в Гаарлеме. Этот художник не прожил и тридцати лет, но он, как сказал о нѐм Альбрехт Дюрер, «был живописцем ещѐ в утробе матери». В картине Гертгена тот Синт Янса «Семейство Христа в церкви» евангельские персонажи предстают перед зрителем в облике простых бюргеров: художник изобразил многочисленное и дружное семейство, пришедшее как обычно в воскресенье в свой приходский храм. Они расположились в церкви так покойно и уютно, словно в собственной гостиной. Да и храм выглядит совсем по-домашнему; богослужение закончено, на полу играют дети, церковный служка привычными движениями гасит свечи, прихожане тихо беседуют... В сущности художник прав: церковь — это дом Божий, а семейство Христа — полноправные хозяева этого дома.

Большинство работ Гертгена тот Синт Янса связано с гаарлемским монастырѐм ордена Святого Иоанна Иерусалимского — само прозвище художника в переводе звучит как маленький Герард из (монастыря) Святого Иоанна. Картина «Святой Иоанн Креститель в пустыне», вероятно, предназначалась для того же монастыря. В этом произведении художник приблизился к новому взгляду на природу как на особый мир, прекрасный сам по себе, но тем не менее созвучный мыслям и настроениям человека. В работах мастера можно обнаружить зачатки жанровой живописи, пейзажа, группового портрета. Не будет преувеличением сказать, что «маленький Герард» за свою короткую жизнь успел наметить те пути, на которых уже в XVII в. живопись Голландии снискала мировую славу.



Гуго ван дер Гус.
Оплакивание Христа. Правая часть двустворчатого алтаря. Художественно-исторический музей, Вена.

Нидерландское искусство XV в. ещѐ не знало подобного, граничащего с отчаянием пессимизма. Вместе с тем эта картина является как бы предвестием искусства следующего столетия с его трагическим звучанием, предвосхищением кошмарных видений Босха и горькой мудрости Брейгеля Старшего.

XV столетие подходило к концу. В 1477 г. в сражении при Нанси был убит сын Филиппа Доброго Карл Смелый, последний из бургундских герцогов. С его гибелью прекратила существование блестящая и могущественная Бургундия. Нидерланды как часть приданого Марии Бургундской, единственной дочери Карла, перешли во владение к австрийским эрцгерцогам из рода Габсбургов, а позднее, в начале XVI в., в результате династического брака внука Карла Смелого Филиппа Габсбурга и испанской принцессы Хуаны стали владением Испании. Новые правители видели в этом крае лишь неиссякаемый источник налогов, средство для воплощения в жизнь своих честолюбивых планов. Завершался и золотой век нидерландской живописи.

XVI в. жители Европы встречали со смешанным чувством надежды и трепета: в Средние века утвердилось представление о том, что поскольку мир был сотворен за семь дней, то ему и существовать семь тысяч лет, ибо у Господа «тысяча лет, как один день». И вот на исходе XV в. седьмое тысячелетие от сотворения мира подошло к концу. В те дни во всех христианских странах одни ожидали ужасов светопреставления, другие — победы Царства Божьего на земле.

Ничто не предвещало близкой гибели Вселенной, но привычный облик мира менялся на глазах. В 1492 г. эскадра Колумба пересекла Атлантический океан, до этого веками считавшийся крайним западным пределом обитаемого мира, и достигла новых, неведомых ранее земель. Отныне Средиземноморье перестало быть центром Земли; несколько лет спустя выяснилось, что и сама Земля не

есть центр мироздания. Европеец утратил отрадное чувство постоянства: он сознавал себя уже не обитателем давно измеренного и обжитого материка, осенѐнного неподвижным небом, а пассажиром огромного корабля, плывущего по бескрайнему океану Вселенной.
Католическая Церковь постепенно теряла свой авторитет. Безнравственность, злоупотребления, формальное отношение к своему служению значительной части духовенства вызывали всеобщее возмущение. Внутрицерковные меры — соборы (собрания высшего духовенства), дважды

проводившиеся на протяжении XV в., — не смогли исправить положение. В Германии, из-за государственной раздробленности оказавшейся в особенно сильной зависимости от Рима (резиденции главы Католической Церкви — Папы римского), а также в Нидерландах, попавших под власть чужеземной династии, ситуация приобрела особую остроту.
Эти причины вызвали к жизни Реформацию *(лат.* «преобразование») — широкое общественное движение XVI в., боровшееся с Католической Церковью. Зачинателем Реформации стал немецкий священник Мартин Лютер (1483—1546), считавший единственным источником вероучения Библию и отрицавший на этом основании папскую власть, большинство церковных таинств, монашество, иконопочитание. Папа римский отлучил Лютера от Церкви, а германский император объявил его вне закона. Сторонники Лютера выступили с протестом против этих преследований. Так оппозиционное католицизму вероучение получило своѐ название — протестантство.
Результатом Реформации стал разрыв значительной части стран и областей Европы (Северные Нидерланды, рад германских земель, Швейцария, Великобритания, Скандинавские страны) с католической традицией. Европе предстояло пережить кошмар религиозных войн.

ИЕРОНИМ БОСХ
(около 1460—1516)

Дух этого тревожного и трагического века прочувствовал и частично предугадал нидерландский художник Иерон ван Акен, более известный под псевдонимом Иероним Босх. Он родился и провѐл почти всю жизнь в городе Хертогенбос в Северном Брабанте. Первые уроки ремесла Босх получил от деда и отца, профессиональных живописцев. Затем он совершенствовался в своѐм искусстве, обучаясь в нидерландских городах Гаарлеме и Делфте. В 1480 г. он вернулся в Хертогенбос уже мастером-живописцем. В следующем году женился на одной из самых богатых невест в городе. С этого времени художник получил возможность работать для себя самого, но ему доводилось выполнять и традиционные заказы. Постепенно слава об искусстве Босха распространилась далеко за пределы его родного города: к художнику обращались с заказами отовсюду, в том числе короли Франции и Испании. Большинство картин Босха не имеет датировки; сейчас можно лишь приблизительно наметить основные вехи его творчества.
Картина «Семь смертных грехов» принадлежит к числу его ранних работ. В центре композиции — фигура Христа, здесь же сделана надпись: «Берегись, берегись, Бог видит». Вокруг располагаются изображения семи смертных (способных окончательно погубить душу) грехов — гнева, тщеславия, сладострастия, лени, обжорства, корыстолюбия и зависти. Босх находит для каждого из грехов пример из жизни, хорошо понятный зрителю: гнев иллюстрируется сценой пьяной драки; зависть предстаѐт в виде лавочника, злобно поглядывающего в сторону соседа; корыстолюбие воплощает в себе судья, берущий взятку. Художник показывает, как идут к своей погибели самые обыкновенные люди, погруженные в каждодневную суету; сцены привычных, будничных злодейств движутся по нескончаемому кругу, как пестрая, нелепая, жалкая карусель... За грехами неотступно следует воздаяние: по углам картины располагаются ещѐ четыре изображения смерти, Страшного суда, ада и рая, т. е. «четырѐх последних вещей», по выражению проповедников того времени.
Уже зрелым мастером Босх создал «Воз сена» (1500—1502 гг.) —



Иероним Босх.
Семь смертных грехов. Около 1480 г. Прадо, Мадрид.

трѐхстворчатый алтарь, предназначенный скорее для раздумий, чем для молитвы. Очень вероятно, что выбор сюжета Босху подсказала старая нидерландская пословица: «Мир — стог сена, и каждый старается ухватить с него сколько может».

Внешние поверхности боковых алтарных створок представляют скромную, почти будничную сцену: устало бредѐт по дороге истощѐнный оборванный странник. (Дня современников Босха дорога была символом земной жизни.) На каждом шагу он видит зримые приметы торжествующего зла: шелудивая собачонка злобно рычит на него; вороньѐ кружит над падалью; в глубине изображения разбойники обшаривают прохожего; на холме вдали совершается казнь. И тут же, не обращая на всѐ это ни малейшего внимания, пара беззаботных поселян лихо отплясывает под аккомпанемент волынки...

Раскрытый алтарь являет зрителю тот же образ грешного мира, но уже в развѐрнутом и углублѐнном виде. Тема дороги-жизни и здесь сохраняет своѐ значение, по теперь Босх рисует весь путь земной истории — от зарождения мирового зла (когда сатана поднял бунт против Бога) до конца земного мира.

Повествование открывается сценой битвы на небесах и низвержения восставших ангелов (в верхней части левой створки). Ниже зритель видит райский сад, а также сцены сотворения Евы, грехопадения, изгнания Адама и Евы из рая.

Центральная часть триптиха изображает земной мир. Середину композиции занимает огромный воз, нагруженный сеном. На языке пословицы, которую обыгрывает Босх, сено означает недолговечные со-

блазны мира: власть, богатство, почести, наслаждения. В гибельную погоню за сеном вовлекаются представители всех сословий: в толпе среди одежд простолюдинов мелькают шлемы воинов, мантии учѐных, щегольские наряды знати, короны, папская тиара; развеваются стяги германского императора и французского короля; монахини под бдительным надзором дородной аббатисы деловито набивают сеном огромный мешок, видимо рассчитывая употребить это добро на пользу Святой Церкви. Воз с сеном движется словно триумфальная колесница мирской суеты. Его колѐса безжалостно давят застигнутых врасплох неудачников, а на возу расположилась компания беспечных баловней судьбы: достигшие предела своих желаний, они не замечают, что в воз, на котором они так уютно устроились, впряжены мерзкие страшилища с рыбьими, жабьими, крысиными мордами. Эта нечисть увлекает воз, а с ним и всю толпу прямо в ад, изображѐнный на правой створке триптиха.
Замысел «Воза сена» и глубже, и шире обыденного смысла пословицы: сквозь ярмарочную суету здесь проступает гармоничный лик мира. Фоном для сцены дележа сена служит прекрасная долина: величавый покой природы противопоставлен шумной и бесплодной суете людей. Зритель, первоначально сбитый с толку пѐстрым зрелищем первого плана, с трудом различает в пустых небесах одинокую фигуру Христа. Воз, переполненный сеном, бесцеремонно оспаривает у Христа центральную роль в композиции. Кажется, перевес на стороне воза: его громада заполнила собой всю середину композиции. Но эта победа иллюзорна: ещѐ миг — воз сдвинется, и адское пламя в одно мгновение испепелит его вместе со всем грузом, тогда как его Соперник постоянен и неуничтожим. Изображение Христа — подлинный центр картины.
«Алтарь Святого Антония» (между 1490 и 1508 гг.) посвящѐн святому отшельнику, жившему в III—IV вв. в Египте. Антоний почитался как защитник от пожаров и врачеватель болезней. Житие святого рассказывает о том, что в начале своего подвижничества Антоний неоднократно был искушаем бесами.
Иероним Босх проявил здесь всю безудержность и неутомимость своей фантазии в изобретении ужасов и нелепиц. Действительность предстаѐт сплошным кошмаром, теряется различие между живым и неживым: тело ведьмы превращается в ствол трухлявого дерева; из глиняного кувшина вырастают конские ноги; ощипанный гусь жадно пьѐт, опустив в воду безголовую шею; холм оказывается великаном,



Иероним Босх.
Воз сена. Центральная часть трёхстворчатого алтаря. 1500—1502 гг. Эскориал, Мадрид.
511





Иероним Босх.
Искушение Святого Антония. Фрагменты центральной части трѐхстворчатого алтаря. Между 1490 и 1508 гг. Национальный музей старого искусства, Лиссабон. Португалии.

стоящим на четвереньках, а птица или рыба — летательной машиной или лодкой.

В центре композиции — коленопреклонѐнный Антоний с приподнятой в благословении рукой. Антоний не ведает страха, его вера тверда и крепка. Он знает, что эти монстры, лишѐнные внутренней силы, не смогут одолеть его. Спокойное и строгое лицо Антония обращено к зрителю. Он как бы говорит ему: «Не бойся». Босх, как никто другой, смог выразить безосновательность мирового зла: сверху яркая, устрашающая раскраска, а под ней ничего нет.

Прямо перед отшельником возвышается полуразрушенная башня, в глубине которой, у подножия креста, виднеется фигура Христа. Она почти незаметна, но это — смысловой центр триптиха: на Христа смотрели с надеждой и верой все, кто молился перед этим алтарѐм. Среди призраков и кошмаров, в самом аду Спаситель не оставляет верующих в Него. Он сообщает Антонию спокойную убеждѐнность в постоянстве добра, святой же передаѐт еѐ зрителю.

Мастер неоднократно обращался к сюжетам из цикла страданий Христовых. Эти его картины резко выделяются среди множества подобных изображений: произведения Босха окрашены индивидуальным переживанием, личной болью. Самое потрясающее из них — картина «Несение креста», которая сейчас хранится в Гентском музее изобразительных искусств. Вся сѐ плоскость заполнена человеческими фигурами, точнее лицами: теснятся физиономии стражников, палачей,

праздных зевак — грубые, уродливые. Ещѐ более страшными делают эти лица переполняющие их фанатичная жестокость, скотское равнодушие, тупое злорадство. На фоне этого человеческого зверинца особенно прекрасными кажутся спокойные и кроткие лица Христа и Святой Вероники, в руках которой белый платок с нерукотворным образом Спасителя. Христос идѐт навстречу своей смерти: направо, в ту сторону, которая в средневековом искусстве отводилась для изображений, связанных со смертью и грехом. Вероника движется налево, в мир жизни, унося на платке лик Христа.

Картина Босха «Бродяга» не связана непосредственно со Священной историей, но еѐ тема — земной путь человека — воплощена с той же силой и глубиной, какие мастера Нидерландов привыкли вкладывать в изображения библейских со-

*Вероника, встроившая Христа по пути на Голгофу, отерла своим платом Его лицо, и на ткани проступило Его изображение.

бытий. Бродяга олицетворяет человека вообще — несчастного грешника, которому всегда открыт путь к возрождению. Его легко узнать: это странник с внешних створок «Воза сена»; он постарел, ещѐ более обносился, поранил левую ногу; по лицо его сделалось мягче, спокойнее, в глазах не видно прежней скорби и подозрительности. Изображѐнные на обеих картинах странники считаются автопортретами Босха, исполненными мастером в разные периоды жизни. В «Бродяге» в отличие от большинства работ художника пет ни фантастических, пи драматических сцен. За спиной героя — убогая деревенская харчевня: крыша еѐ обветшала, оконные стѐкла выбиты, в дверях солдат пристаѐт к служанке, у стены справляет нужду какой-то пьяница. Босх делает эту трущобу предельно ѐмким образом, воплощающим бесцельность и беззаконие существования еѐ обитателей. Бродяга принимает решение оставить прежнюю греховную жизнь: неуверенно, оглядываясь назад, крадѐтся он к закрытой калитке. За калиткой расстилается типичный нидерландский пейзаж с песчаными холмами, скудной зеленью, неярким небом. Босх, по обыкновению, словно задаѐт себе и зрителю горький вопрос: вернѐтся ли бедный путник в родительский дом. или кривой путь вновь приведѐт его в этот бедный, грязный, скучный притон?

В картинах, относимых исследователями к позднему периоду творчества Босха, тема зла и греха отходит на второй план, уступая место образу прекрасного в своей будничной простоте мира. В картине «Святой Иоанн Богослов на острове Патмос» (1485—1490 гг.) апостолу досаждает дьявол. Но каким жалким и безвредным кажется этот полуящер-полукузнечик рядом со спокойной и величественной фигурой благоговейно пишущего Иоанна. Этот бес способен лишь на мелкие пакости, достойные проказника из начальной школы: он задумал стащить письменный прибор святого, лежащий рядом с ним на земле. Но и это ему не удаѐтся: орѐл (обычный символ евангелиста Иоанна) зорко охраняет имущество своего хозяина. Тема конца света («Откровение Иоанна Богослова» —



Иероним Босх. Бродяга.
Музей Бойманса-ван-Бенингена, Роттердам,



Иероним Босх. Несение креста.
Музей изобразительных искусств, Гент.



Иероним Босх. Сад наслаждений. Центральная часть трёхстворчатого алтаря. Начало XVI в. Прадо, Мадрид.

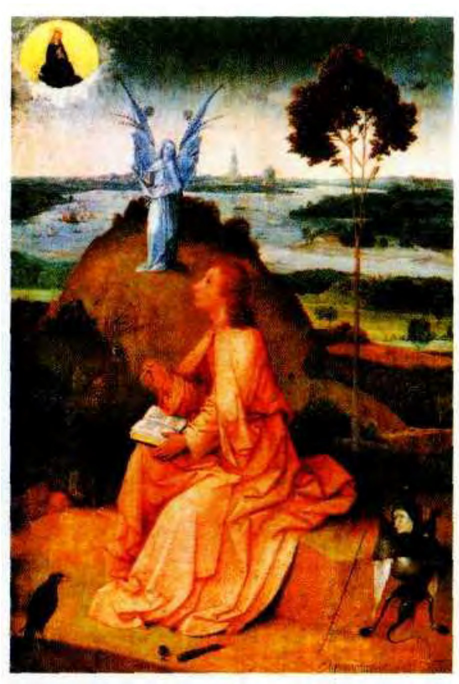
«САД НАСЛАЖДЕНИЙ» ИЕРОНИМА БОСХА

Триптих «Сад наслаждений» — самое известное и загадочное из произведений Босха — был создан в начале XVI столетия. В 1 593 г. его приобрёл испанский король Филипп II. С 1868 г. «Сад наслаждений» находится в коллекции Музея Прадо в Мадриде.

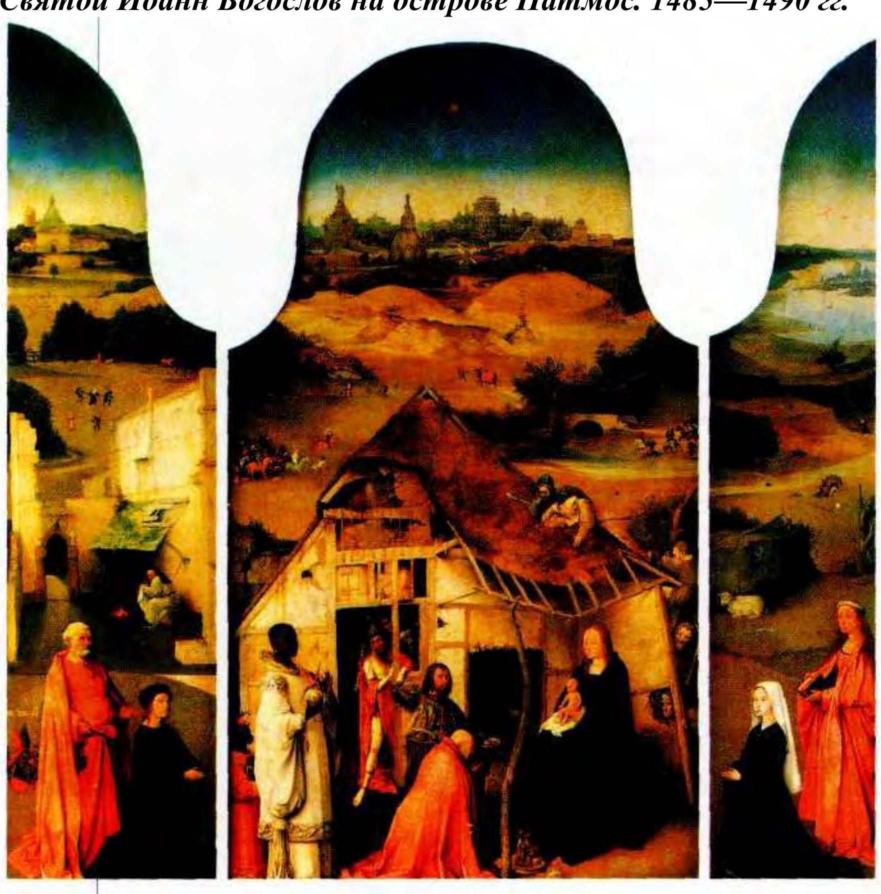
Босх взял за основу традиционный для Нидерландов того времени тип трѐхстворчатого алтаря и использовал ряд канонических тем (сотворение мира, рай, ад). Однако результатом его работы стало произведение глубоко оригинальное, не имеющее аналогий в искусстве предшественников и современников мастера.
На внешней поверхности закрытых створок алтаря художник изобразил Землю на третий день творения. Она показана как прозрачная сфера, до половины заполненная водой. Из тѐмной влаги выступают очертания суши. Вдалеке, в космической мгле, предстаѐт Творец, наблюдающий за рождением нового мира.
Алтарь распахивается и радует глаз своими красками. Композиция левой створки продолжает тему сотворения мира и посвящена зарождению растений, животных и человека. В центре створки, посередине земного рая, изображѐн круглый водоѐм, украшенный причудливым сооружением, — это источник жизни, из которого выбираются на сушу разнообразные существа. На первом плане Господь благословляет только что созданных им Адама и Еву.
В центральной части триптиха раскинулся чудесный волшебный «сад любви», населѐнный множеством обнажѐнных фигурок мужчин и женщин. Влюблѐнные плавают в водоѐмах среди замысловатых конструкций; составляют невиданные кавалькады, оседлав оленей, грифонов, пантер, кабанов; скрываются под кожурой огромных плодов...
На правой створке зритель видит ад. Эта композиция перекликается с изображением земного рая на левой створке, но их связь основана на контрасте. Здесь царит тьма, слабо озарѐнная пламенем дальнего пожара; исчезло изобилие природы — его сменила оскудевшая, вытоптанная земля. Фонтана жизни здесь нет — трухлявое «древо смерти» растѐт из замѐрзшего озера. Тут властвует не благой Творец, а птицеголовый дьявол, который заглатывает грешников и, пропустив их сквозь свою утробу, низвергает в бездну.
Размеры триптиха довольно велики (центральная его часть — 220x195 см, боковые створки — 200x97 см каждая), и зритель, приближаясь к нему, как бы погружается с головой в этот причудливый многокрасочный мир, стараясь постичь тайный смысл, заключѐнный в его хаосе. Отдельные фигуры и сцены объединены не внутренней логикой повествования — между ними существуют символические связи, смысл которых приходится искать за пределами изображѐнного на картине пространства.
Первым попытался «расшифровать» изображения триптиха монах Хосе де Сигуэнца в 1605 г. Он полагал, что «Сад наслаждений» является нравоучительной картиной: центральная часть алтаря — не что иное, как собирательный образ земной жизни человечества, погрязшего в греховных наслаждениях и забывшего о первозданной красоте утраченного рая, — человечества, обречѐнного на гибель в аду. Хосе де Сигуэнца предлагал снять с этой картины побольше копий и распространить их в целях вразумления верующих.
Большинство современных учѐных разделяют мнение Хосе де Сигуэнцы. Однако некоторые исследователи считают триптих Иеронима Босха или символическим изображением алхимических превращений вещества, или аллегорией мистического брака Бога с земной Церковью, или отражением болезненных фантазий автора. Алтарь из Прадо до сих пор остаѐтся одной из неразгаданных тайн великого нидерландского живописца.



Иероним Босх. Сад наслаждений. Фрагменты центральной части трѐхстворчатого алтаря. Начало XVI в. Прадо, Мадрид.



Иероним Босх.
Святой Иоанн Богослов на острове Патмос. 1485—1490 гг.



Иероним Босх.
[Поклонение волхвов. Трѐхстворчатый алтарь. Около 1510 г. Прадо, Мадрид.

заключительная часть Нового завета, содержащая описание конца света) сведена здесь к минимуму; о грядущей катастрофе напоминают лишь ангел, указывающий святому на небесное знамение, да горящий корабль на глади залива.

Триптих «Поклонение волхвов» (около 1510 г.) также, по-видимому, принадлежит к числу поздних произведений Босха. На боковых створках алтаря изображены его заказчики — знатный хертогенбосский бюргер Питер Бронкхорст и его жена Агнесса — в сопровождении их святых покровителей. По замыслу Босха, основой композиции центральной картины служат изображения трѐх восточных царей-мудрецов: Мельхиора, Бальтазара и чернокожего Каспара. Они поклоняются Младенцу Христу и подносят Ему свои дары — золото, ладан и смирну.
Босх вводит в канонический сюжет нетрадиционные образы: это фигура Святого Иосифа, который сушит над костром пелѐнки; группа зловещего вида персонажей, забравшихся в вифлеемский хлев (исследователи считают их олицетворениями ослабляющих Церковь беззаконий и ересей, а их предводителя в красном плаще и короне из терниев — самим сатаной); любопытные поселяне, удивлѐнно глядящие на Богоматерь и волхвов из-за угла и с кровли хлева.
Мастера XV столетия, изображая евангельских персонажей, избирали точку зрения молящегося: их взгляд был направлен снизу вверх. Иероним Босх смотрит на сцену поклонения волхвов сверху вниз, как наблюдатель. Вокруг вифлеемского хлева, во всю ширь триптиха, расстилается необъятный мир, в котором сцена на переднем плане всего лишь одна из многих: вот сближаются два конных отряда; вот волки нападают на путников; вот пляшут на лугу беззаботные крестьяне... Босх связывает эти детали цельным пространством, постигает некий ритм, оживотворяющий мир, открывает тайное единство природы.

ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ
(между 1 525 и 1530—1569)

Питер Брейгель Старший, которого коллекционеры именуют Мужицким Брейгелем, родился в крестьянской семье. Как и большинство нидерландцев, он получил прозвище от названия деревни, откуда был родом, но своим детям мастер передал это прозвище уже как фамилию. О годах учения будущего художника сохранились весьма скупые сведения: семейное предание гласит, что он учился в Антверпене у Питера Кука ван Альста — прославленного в те годы живописца. Первое документальное свидетельство о Питере Брейгеле — датированная 1551 г. запись о принятии его в члены антверпенской гильдии Святого Луки.
В 1552 г. молодой живописец отправился в Италию, посещение которой считалось непременным условием достижения художест-



Иоахим Патинир. Отдых на пути в Египет.
Прадо, Мадрид.

В XVI—XVII вв. художественным центром Южных Нидерландов стал город Антверпен. Расцвет антверпенской живописной школы наложил отпечаток на творческую манеру её мастеров: художники XVI в. словно жили одним днѐм, постоянно следуя переменчивой моде. Важная особенность их работы заключалась и в том, что картины предназначались не конкретному заказчику, как в предшествующую эпоху, а покупателю. В Нидерландах впервые появился художественный рынок В Антверпене с 1460 г. рядом с
городским собором действовал особый торг, где продавались картины и скульптура. Иоахим Патинир (между 1475 и 1480—1524) — антверпенский мастер, который считается первым в истории искусства пейзажистом. Патинир нашел простой и одновременно ѐмкий способ изображения земной поверхности. Это так называемая пейзажная трѐхцветка, ставшая впоследствии классической: для ближнего плана художник брал тѐплые коричнево-жѐлтые краски; для среднего — различные оттенки зелѐного; дальний план передавал синим цветом. В величественных пейзажах Иоахима Патинира теряются фигурки библейских персонажей и на первый план выдвигается природа: необозримые дали, исчерченные дорогами; грозно нависающие скалы; морские заливы, врезающиеся в берег.



Питер Брейгель Старший.
Паление Икара. Между 1555 и 1558 гг. Королевский музей изящных искусств, Брюссель.

венного совершенства. В Италии Брейгель прожил около года, но остался равнодушным к изучению древних памятников и почти не водил знакомства с итальянскими художниками.

Вскоре по возвращении в Антверпен Брейгель создал картину «Падение Икара» (между 1555 и 1558 гг.). Прочитав название картины, зритель невольно смотрит на изображение неба, но не находит там героя. Взгляд скользит по глади морской лагуны с островами и парусниками, по скалистому, поросшему кустарником берегу. Вот крестьянин прилежно выводит борозду на своѐм поле; стоит, рассеянно опираясь на посох, пастух; деловито закидывает удочку рыболов. И вдруг неподалѐку от того места, где устроился рыбак, в ореоле жемчужных брызг зритель различает ноги гибнущего Икара, уже почти скрывшиеся в пучине. Ветер разносит в стороны перья его распавшихся крыльев.

В XVI в. легенду об Икаре воспринимали как суровое предупреждение гордецам и недальновидным выскочкам, пренебрегающим своим предназначением. Конечно, Брейгель знал и античный источник сказания — «Метаморфозы» древнеримского поэта Овидия, где о пролетающих по небу Дедале и Икаре говорится следующее:

Каждый, увидевший их, рыбак ли с дрожащей удою,
Или с дубиной пастух, иль пахарь,
на плуг приналѐгший, —
Все столбенели и их, проносящихся
вольно по небу,
За неземных принимали богов.

Художник ввѐл в свою картину фигуры пастуха, пахаря и рыболова, но придал этим образам совсем иное звучание. Никто не восхищается Икаром. Его не видят или не желают видеть: например, рыбак невозмутимо продолжает удить, хотя юноша и упал в воду прямо у него на глазах. И пастух, и пахарь, и рыболов — каждый из них поглощѐн своим делом. «Ни один плут не остановится, когда кто-то умирает» — так говорит нидерландская пословица.

Что скрывается за подобной покорностью общему ходу вещей — мудрое смирение или косная, жестокая слепота? Брейгель не знает ответа, но в течение всей своей дальнейшей жизни будет стараться получить его.

Давно была замечена близость произведений Брейгеля к нравоучительным представлениям средневекового народного театра. В картине «Битва Масленицы и Поста» (1559 г.) комедианты спускаются с подмостков и растворяются в толпе зрителей. Шутовской поединок Масленицы и Поста — обычная сцена ярмарочных представлений, устраиваемых в Нидерландах в дни проводов зимы. Но здесь она разворачивается не в балагане, а прямо на площади, среди житейской суеты. Карнавальные наряды кажутся особенно яркими в гуще озабоченно спешащих по своим делам людей. Повсюду кипит жизнь: там водят хоровод, здесь моют окна, одни играют в кости, другие торгуют, кто-то просит

подаяние, кого-то везут хоронить... Площадь на картине — символ земного мира; через неѐ проходят двое — мужчина и женщина в одеждах пилигримов, а карлик в шутовском наряде, с факелом, зажжѐнным среди бела дня, указывает им дорогу. Куда же он их ведѐт?

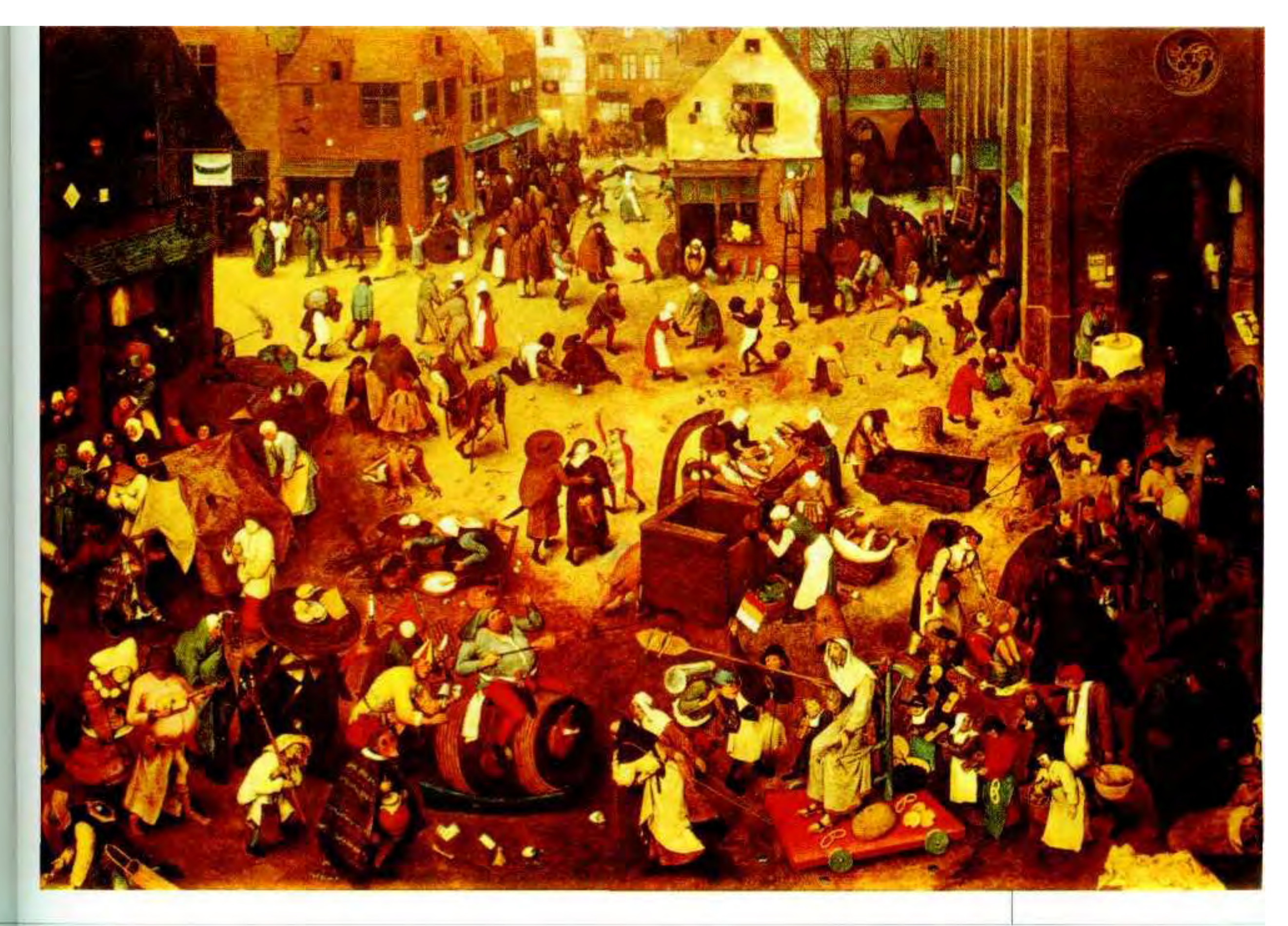
*В древнегреческой мифологии искусный мастер Дедал сделал крылья себе и своему сыну Икару, скрепив перья воском. Дедал и Икар поднялись в небо, но Икар взлетел слишком высоко — жар солнца растопил воск, и Икар упал в морс.

Глуп ли маленький шут или он-то и есть истинный мудрец в этом мире?

В 1563 г. Брейгель перебрался из Антверпена в Брюссель. Переезд был связан с изменениями в личной жизни художника: он женился на дочери своего бывшего учителя ван Альста, у него появились собственный дом, постоянная мастерская. О наступлении поры спокойной мудрой зрелости говорят и новые картины Брейгеля. С особой охотой мастер обращается к вечным сюжетам — к эпизодам библейской истории.

Композиция картины «Вавилонская башня», созданной в 1563 г., поражает своим спокойствием зрителя, привыкшего к пѐстрой суете ранних брейгелевских работ. Башня, изображѐнная Брейгелем, напоминает римский амфитеатр Колизей, который художник видел в Италии,

и одновременно — муравейник. На всех этажах громадного сооружения кипит неустанная работа: вращаются блоки, переброшены лестницы, снуют фигурки рабочих. Заметно, что связь между строителями уже потеряна (не из-за начавшегося ли «смешения языков»?): где-то строительство идѐт полным ходом, а где-то башня уже превратилась в руины. Картина «Несение креста» написана в 1564 г. Сюжет, столь распространѐнный в христианском искусстве, Брейгель трактует весьма необычно: зритель не сразу обнаруживает на картине Христа,. которого ведут на Голгофу. На переднем плане, изображающем край скалистого обрыва, находятся близкие Христа: Богоматерь, скорбно стиснувшая руки, склонившийся над Ней апостол Иоанн, рыдающая Магдалина. Далее открывается вид на равнину, заполненную



Питер Брейгель Старший.
Битва Масленицы и Поста. 1559 г. Художественно-исторический музей, Вена.

*Согласно библейскому преданию, жители города Вавилона задумали построить башню до небес, но Бог не позволил им осуществить этот план, «смешан языки» строителей так, что они перестали понимать друг друга.

«НИДЕРЛАНДСКИЕ ПОСЛОВИЦЫ» ПИТЕРА БРЕЙГЕЛЯ СТАРШЕГО

Эта картина создана в 1559 г. и ныне находится в собрании Берлинских Государственных музеев (Музей Берлин-Далем). Это своеобразная энциклопедия нидерландского фольклора. В сравнительно небольшом живописном пространстве (размеры полотна 117x163 см) художник поместил более ста иллюстраций к народным пословицам, басням, поговоркам и прибауткам. Смысл некоторых из них понятен русскому зрителю без объяснений: персонажи Брейгеля водят друг друга за нос, садятся между двух стульев, бьются головой о стену, висят между небом и землѐй; другие же лишь отдалѐнно напоминают русский фольклор, но содержание их тем не менее понятно. Например, нидерландская поговорка «И в крыше есть щели» близка по смыслу к русской «И стены имеют уши». «Бросать деньги в воду» означает то же, что и «сорить деньгами», «пускать деньги на ветер» и т. п.

Несмотря на то что на картине представлены сюжеты ста девятнадцати пословиц, поговорок и т. д., все они могут быть сведены к одной теме: речь неизменно идѐт о напрасной, бестолковой трате сил и средств. Здесь кроют крышу блинами, пускают стрелы в пустоту, стригут свиней, согреваются пламенем горящего дома и исповедуются чѐрту. Хотя все эти занятия и явно абсурдны, брейгелевские персонажи предаются им так серьѐзно и деловито, что зритель не сразу замечает нелепость происходящего. Глупость, ставшая повседневной привычкой, и безумие, возведѐнное в

ранг разумного начала, — вот стихия «Пословиц». Среди пѐстрой сумятицы, напоминающей то ли карнавальное гуляние, то ли сумасшедший дом, выделяются две фигуры — обе на первом плане.



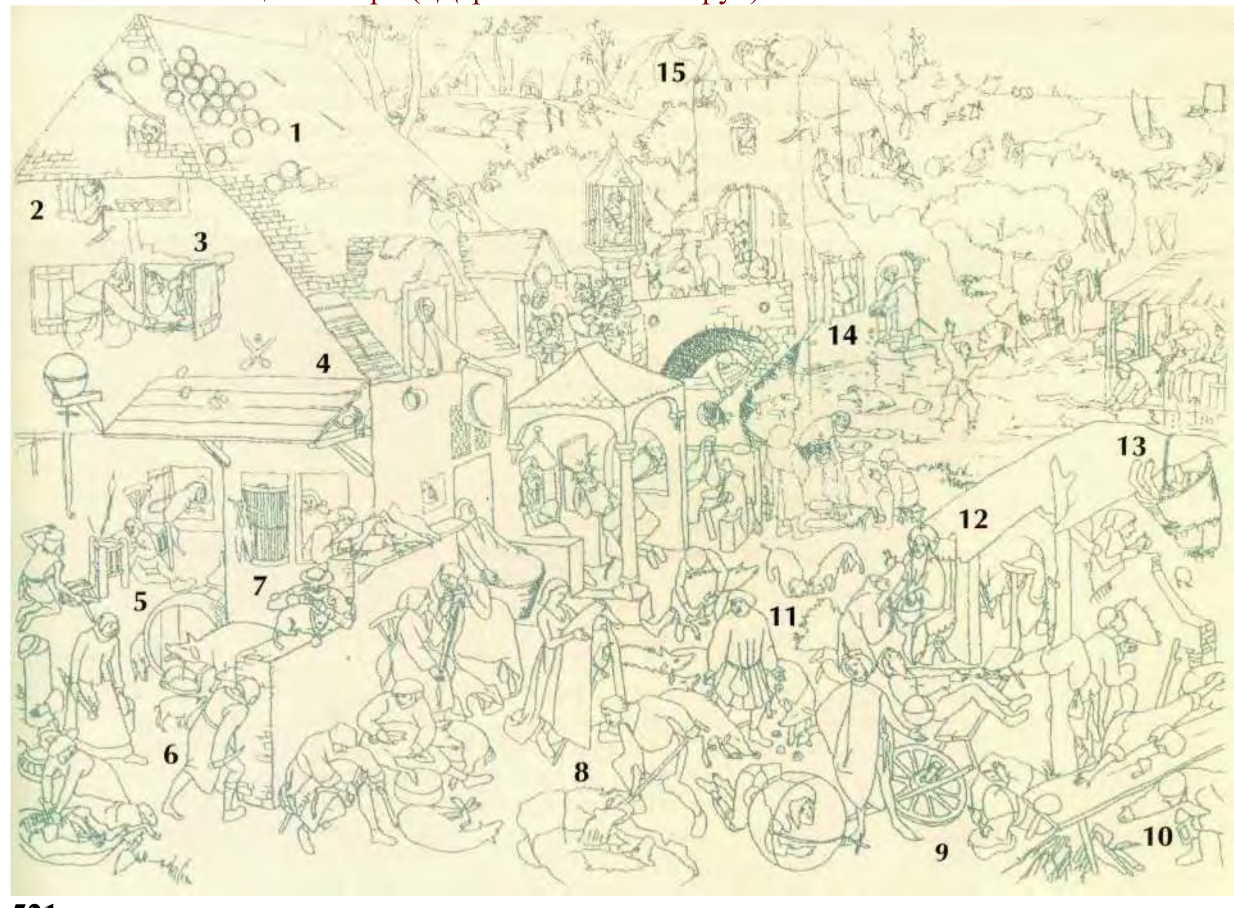
Питер Брейгель Старший.
Нидерландские пословицы. 1559 г. Государственный музей, Берлин-Далем.

Молодой человек в розовом плаще беспечно вертит на пальце голубой, увенчанный крестом земной шар: самонадеянный повеса вообразил, что движение мира подвластно его прихоти. Однако другая пословица говорит: «Чтобы пройти мир, нужно согнуться». Рядом со щѐголем оборванец — согнувшийся в три погибели, с лицом, искажѐнным болезненной гримасой, он влезает внутрь подобного же шара. У левого края картины, на фасаде дома, выставлен шар с крестом, но обращѐнным вниз. В этом образе и заключѐн подлинный смысл картины: мир перевѐрнут вверх дном.

Некоторые из нидерландских пословиц и поговорок, изображенных Питером Брейгелем Старшим:

1. «Крыть крышу блинами» («Как сыр в масле кататься»),
2. «Смотреть сквозь пальцы».
3. «Водить друг друга за нос».
4. «И в крыше есть щели» («И стены имеют уши»).
5. «Сидеть между двух стульев».
6. «Биться головой об стену».
7. «Вооружѐн до зубов».
8. «Засыпать рое, после того как утонул теленок» («После драки кулаками не машут»).
9. «Вставлять палки в колѐса».
10. «Искать свой топор» («Тянуть резину»).

11. «Разбрасывать розы перед свиньями» («Метать бисер перед свиньями»).
12. «Привязывать Богу фальшивую бороду» («Быть большим католиком, чем Папа римский»).
13. «Висеть между небом и землѐй».
14. «Бросать деньги в воду» («Сорить деньгами»).
15. «Вешать плащ на ветер» («Держать нос по ветру»).





Питер Брейгель Старший.
Вавилонская башня. 1563 г.
Музеи Бойманса-ван-Бенингена, Роттердам.



Питер Брейгель Старший.
Несение креста. 1 564 г.
Художественно-исторический музеи, Вена.

людской толпой, которая движется к виднеющемуся вдалеке месту казни. В картине Брейгеля это не холм, а ровная площадка — пустующая сцена грядущей трагедии. Еѐ окаймляет кольцо из жаждущих зрелища зевак. По всему пути шествия разъезжают конные стражники. Их алые одеяния ярко пестрят среди тѐмных фигур горожан. Этот тревожный пунктир красных пятен напоминает цепочку кровавых следов и помогает увидеть фигуру Христа, падающего под своей смертной ношей. Заметить Его приход и подвиг не под силу равнодушному взгляду. Трагический удел Христа — идти тем же путѐм, каким идут ослеплѐнные люди, чтобы быть вместе с ними. Христос окажется в центре их круга (привлечѐт наконец их внимание) лишь тогда, когда взойдѐт на крест, — там, впереди, на зелѐной лужайке, среди кольца любопытных. Для того Он и явился в мир. «Несение креста» —

картина религиозная, христианская, но это уже не церковная картина. Брейгель соотносил истины Священного писания с личным опытом, размышлял над библейскими текстами, давал им свои толкования, т. е. откровенно нарушал действовавший в то время императорский указ от 1550 г., который под страхом смерти запрещал самостоятельно изучать Библию.

Политическая обстановка в Нидерландах в то время была очень сложной. Брейгеля и его соотечественников возмущал произвол испанцев, которые управляли Нидерландами, абсолютно не считаясь со старинными вольностями и обычаями страны. По стране прокатилась волна иконоборческих погромов: толпы людей, воодушевляемых протестантскими проповедниками, врывались в храмы и вымещали свою ненависть к папскому Риму на иконах и статуях святых. Тогда было разорено несколько тысяч храмов. Эти выступления местным властям удалось подавить. В 1566 г. король Испании и правитель Нидерландов Филипп II решил жестоко наказать непокорную страну и отправил туда многотысячную армию под командованием надѐжнейшего из своих полководцев — герцога Альбы, который получил полномочия королевского наместника.

На картине «Обращение Савла» (1567 г.) изображѐн вооружѐнный отряд, взбирающийся по крутой горной тропе. Позади, внизу, оста-

лись гладь озера и закатное небо. Маленькая армия готова скрыться в темноте; последние лучи солнца светят в спины уходящим. Но вот их движение замерло: конные и пешие сгрудились вокруг неприметной фигурки упавшего с коня предводителя отряда. Он привстаѐт, опираясь на локоть, лицо его обращено в сторону заходящего солнца — он отважился обернуться к свету и теперь ослеплѐн ярким сиянием закатных лучей. Примечателен внешний облик упавшего. Его борода и орлиный нос — канонические черты Савла Тарсиянина, но они же напоминают и другого человека, современника Брейгеля, дона Фернандо Альвареса де Толедо, герцога Альбу (1507—1582).

Традиционный сюжет наполняется современным художнику звучанием. Вспомнив чудесное прозрение Савла, мастер вложил в свою работу отчаянную надежду на чудо — то единственное, что ещѐ могло спасти его родину от опустошения. Чуда не произошло. Разорение, массовые казни, бесчинства
чужеземных солдат стали уделом каждого нидерландского города, каждой деревни.

Как отголосок этих бедствий воспринимается картина Брейгеля «Избиение младенцев в Вифлееме», созданная в 1566 г. (Согласно Евангелиям, царь Иудеи Ирод, узнав о рождении Христа в Вифлееме, повелел умертвить всех младенцев в этом городе.) На картине изображено нидерландское селение, в которое пришли враги. По заснеженной деревенской площади мечутся каратели и их жертвы. В глубине композиции, в окружении закованных в сталь всадников виден человек, руководящий расправой, — суровый длиннобородый старец в чѐрном. Этому неумолимому посланцу царя Ирода художник, сознательно или невольно, придаѐт портретное сходство с герцогом Альбой. Жуткий смысл происходящего не сразу доходит до сознания зрителя: со стороны трагедия в Вифлееме выглядит почти буднично. Земля спокойна и величава в своѐм белоснежном убранстве. Кажется, сама природа отторгает от себя людскую



Питер Брейгель Старший.
Избиение младенцев в Вифлееме. 1566 г. Художественно-исторический музей, Вена.

*Согласно Новому завету, Савл Тарсиянин (из Города Тарса в Малой Азии) направлялся во главе вооруженного отряда в Дамаск, чтобы усмирить там христиан. Неожиданно он услышал голос Христа: «Савл, Савл! что ты гонишь меня?». Пораженный, Савл упал на землю и услышал повеление Господа: «..встань и иди в город, и сказано будет тебе, что тебе надобно делать...». «Савл встал с земли и с открытыми глазами никого не видел». Это событие перевернуло всю жизнь Савла: он принял крещение и стал проповедником христианства — апостолом Павлом.

«МЕСЯЦЫ» ПИТЕРА БРЕЙГЕЛЯ СТАРШЕГО

Работе над этой серией пейзажей, изображающей полный годовой цикл изменений природы, Брейгель посвятил весь 1 565 год.

«Месяцы» были созданы по заказу антверпенского финансиста Николаса Ионгелинка, видного коллекционера произведений искусства, в собрание которого уже входили полотна Брейгеля «Вавилонская башня» и «Несение креста». К своей коллекции Ионгелинк относился сугубо практически — как к удобному средству вложения денег (что, впрочем, было вполне обычным делом в среде нидерландских собирателей картин). Когда художник ещѐ только начинал работу над «Месяцами», заказчик уже распорядился их судьбой: 22 февраля 1565 г. Ионгелинк передал всю свою коллекцию антверпенской городской казне в обеспечение крупного денежного займа, взятого им
у города. Ионгелинк так и не выкупил свой залог, и лучшие картины Брейгеля оказались запертыми в городском казнохранилище на долгие десятилетия.

Вот уже много лет «Месяцы» Брейгеля вызывают бурные дебаты исследователей. Спорят, например, о том, сколько картин первоначально входило в серию: одни предполагают, что их было двенадцать и каждая изображала определѐнный месяц; другие доказывают, будто их всего четыре и посвящены они временам года, так что из цикла исключается то «Сенокос», то «Жатва». Наиболее правдоподобна версия, что Брейгель написал шесть картин, посвятив каждую двум месяцам сразу.

Открывается цикл картиной «Охотники на снегу» (декабрь — январь). Вторая получила название «Хмурый день» (февраль — март). Третья (впоследствии утраченная) картина — это апрель и май. Затем следуют «Сенокос» (июнь — июль), «Жатва» (август — сентябрь) и «Возвращение стада» (октябрь— ноябрь).



Питер Брейгель Старший. Охотники на снегу. 1565 г. Художественно-исторический музей, Вена.

Несомненно, идея «Месяцев» навеяна календарными миниатюрами часословов XIV—XV вв. Однако в картинах Брейгеля господствует совсем иное настроение, чем в миниатюрах. Сцены сельских работ, служившие в Средние века своеобразными символами соответствующих месяцев (например, фигурка косца обозначала июнь, жнеца — август), занимают в его картинах хотя и важное, но отнюдь не главное положение. Каждое время года — это неповторимое состояние земли и неба. Так, в картине «Охотники на снегу» зима под кистью художника предстаѐт равниной, сияющей сплошной белизной нетронутого снега, открывающейся зрителю внезапно и с высоты, словно в полѐте; зеленовато-серое небо невольно хочется назвать небесным сводом: так оно холодно и спокойно. В «Жатве» прямо перед зрителем расстилается пшеничное поле с его тяжѐлой янтарной желтизной; небо над ним — сиреневo-белое, словно отдавшее земле всѐ своѐ живительное тепло.

В «Месяцах» художник начинает выводить на первый план укрупнѐнные фигуры людей. Это крестьяне, занятия которых естественно подчинены смене времѐн года. Таким образом, человек выступает как органическая часть природы. Все пейзажи не только величавы, но и по-своему уютны. Даже в заснеженной равнине есть что-то домашнее, ибо повсюду видны следы близости людей — трактир, запруда, колокольня. Такова приветливая земля Нидерландов, жители которых лучше других народов обживали природу, не нанося ей вреда. Питер Брейгель умеет показывать зрителю

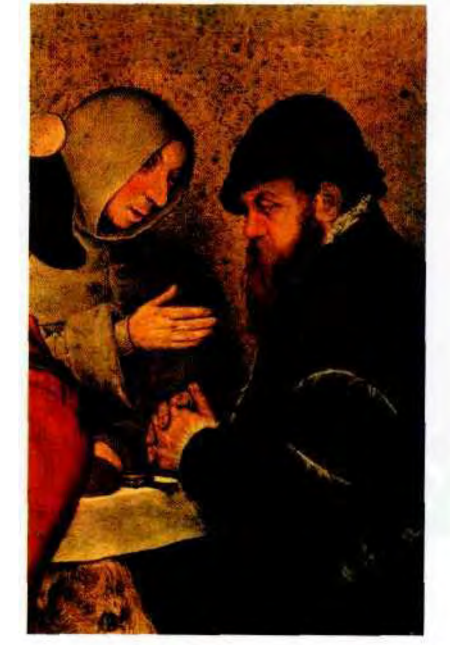
самые простые вещи как чудо. Картинам «Месяцев» созвучны слова философа и писателя Эразма Роттердамского (1469—1536): «Бог способен явить любые чудеса — в нарушение законов природы, но ежедневно творит чудеса намного большие... Эти чудеса в естественном ходе вещей, т. е. в самих законах природы, которые нам привычны, и поэтому мы не замечаем их чудесности».

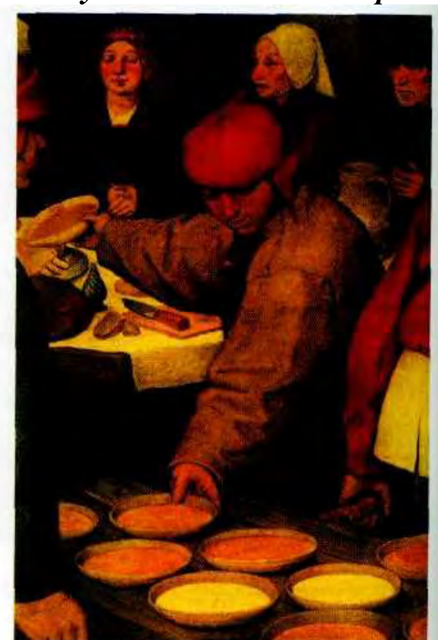


Питер Брейгель Старший. Возвращение стада. 1565 г. Художественно-исторический музей, Вена.



Питер Брейгель Старший.
Крестьянская свадьба. 1566—1567 гг. Хуложественно-исторический музей, Вена





Питер Брейгель Старший.
Крестьянская свадьба. Фрагменты. 1566—1567 гг.
Художественно-исторический музей, Вена.

жестокость, ужас и горе. Истина жива даже в безжалостный век, и её можно отыскать не только в Священном писании, но и на страницах вечной книги природы.
Брейгель отказался от традиционного изображения нидерландского пейзажа, он как бы сузил свой кругозор: заставил зрителя всматриваться в незамысловатые сцены деревенских будней. Цикл картин «Месяцы» («Времена года»), созданный Брейгелем в 1565 г., воспринимается как целая вселенная, воплощённая художником в безыскусных и неприметных сельских видах. Красота земли в каждом миге её бытия для Брейгеля — залог существования некоего вселенского закона, гораздо более мудрого и милосердного, чем установление земных владык.
Картины «Крестьянская свадьба» и «Крестьянский танец» написаны Брейгелем в 1566— 1567 гг., т. е. в самое тяжёлое и тревожное для его народа время. Эти изображения праздничного торжества простых людей стали ответом художника на царившее повсюду горе. Жизнь в Нидерландах с приходом герцога Альбы не прекратилась. Вот крестьяне играют свадьбу. Конечно же, тесная деревенская хижина не подошла для брачного пира, поэтому гости собрались в чисто убранном большом сарае. Дверь его снята с петель и используется в качестве своеобразного подноса. У входа теснится толпа народа. Не все из пришедших решились переступить порог, так как в те годы как раз был оглашѐн особый указ испанского короля: число гостей на крестьянских свадьбах не должно превышать двадцати человек. Именно поэтому в сарае достаточно просторно и ни один из участников празднества не обойдѐн вниманием живописца: ни



Питер Брейгель Старший.
Крестьянский танец. 1 566—1 567 гг. Художественно-исторический музей, Вена.



Питер Брейгель Старший.
Слепые. 1568 г.
Галерея Каподимонте, Неаполь.





Питер Брейгель Старший.
Слепые. Фрагменты. 1568 г.
Галерея Каподимонте,
Неаполь.

темноглазый музыкант с восторженно-удивлѐнным лицом, ни малыш в съехавшей на глаза шапке с павлиньим пером, который старательно вылизывает свою тарелку, ни могучий виночерпий, склоняющийся над кувшинами.
На почѐтном месте восседает невеста румяная деревенская красавица. Однако жениха за столом не видно, поэтому большинство исследователей считают столь необычное обстоятельство символичным: одни полагают, что содержание картины перекликается с библейской притчей о Церкви-Невесте, ожидающей Жениха Небесного, т. е. Иисуса Христа; другие же видят здесь иллюстрацию к нидерландской пословице: «Беден тот, кто не присутствует на собственной свадьбе».
Если персонажи «Крестьянской свадьбы» подчиняются и предписаниям властей, и дедовским обычаям, то в «Крестьянском танце» звучит в полную силу голос свободы. Не случайно действие разворачивается здесь не в помещении, а на вольном воздухе.
Последняя из известных ныне картин Брейгеля «Слепые»
(1568 г.). Жуткая вереница бесприютных калек, лишѐнных не только зрения, но и поводыря, бредѐт из глубины картины на зрителя, к переднему краю живописного пространства, на деле же — к краю оврага. Вдруг их медленный, осторожный шаг прерывается: идущий первым слепой падает и вот-вот свалится в овраг, за ним неминуемо должны последовать и его товарищи. Брейгель старается избежать нарочитого драматизма, поэтому вряд ли его персонажам угрожает гибель — овраг неглубок. Весь ужас происходящего сконцентрирован не в сюжетной ситуации, а именно в образах: в неторопливом — след в след — движении к краю ямы, в череде ужасных лиц, подвижных и разнохарактерных, но лишѐнных какой-либо тени мысли и жизни. Картина посвящена словам Христа: «Может ли слепой водить слепого?

не оба ли упадут в яму?». Конечно же, при этом Иисус имел в виду слепоту духовную. Как напоминание об этом Брейгель изображает в глубине картины церковь — единственное место, где слепые могут получить исцеление. Но чтобы переступить церковный порог, нужно быть зрячим или воспользоваться помощью зрячего; ни то ни другое не доступно персонажам Брейгеля.
Не была ли картина «Слепые» своеобразным прощанием художника с людьми? Нет. Брейгель, умерший в Брюсселе 5 сентября 1569 г. (в возрасте примерно сорока лет), до конца своих дней работал ещѐ над одной картиной, которая, по отзывам современников, «была самым лучшим из созданных им произведений». Ни сама картина, пи еѐ описания не дошли до нас — только название: «Торжество правды»...
Нидерландская культура в 60-е гг. XVI в. достигла высочайшего расцвета. Но в тот же период произошли события, из-за которых старые Нидерланды прекратили своѐ существование: кровавое правление Альбы, стоившее стране многих тысяч человеческих жизней, привело к войне, начисто разорившей Фландрию и Брабант — главные культурные области страны. Жители северных провинций, выступив в 1568 г. против испанского короля, не опускали оружия до самой победы в 1579 г., когда было провозглашено создание нового государства — Соединѐнных провинций. В него вошли северные области страны во главе с Голландией. Южные Нидерланды ещѐ почти столетие оставались под властью Испании.
Важнейшей же причиной гибели этой культуры была Реформация, навсегда разделившая нидерландский народ на католиков и протестантов. В то самое время, когда имя Христа было на устах у обеих враждующих партий, изобразительное искусство перестало быть христианским.
В католических областях писать картины на религиозные сюжеты стало опасным делом: и следование наивным красочным средневековым легендам, и идущая от Босха традиция вольного истолкования библейских тем равно могли навлечь на художников подозрение в ереси.
В северных провинциях, где к концу века восторжествовал протестантизм, живопись и скульптуру «изгнали» из церквей. Протестантские проповедники яростно обличали церковное искусство как

идолопоклонство. Две разрушительные волны иконоборчества — в 1566 и 1581 гг. — по-видимому, уничтожили немало замечательных произведений искусства.

На заре Нового времени нарушилась средневековая гармония между земным и небесным мирами. В жизни человека конца XVI столетия чувство ответственности за свои поступки перед лицом Бога уступило место следованию нормам общественной морали. Идеал святости подменялся идеалом бюргерской добропорядочности. Художники изображали мир, который их окружал, всѐ чаще забывая о его Творце. На смену символическому реализму северного Возрождения пришел новый, мирской реализм.

ИСКУССТВО ФРАНЦИИ

Начало эпохи Возрождения во Франции (первая четверть XIV в.) совпало с одним из самых трагических периодов еѐ истории. Война с Англией, получившая впоследствии название Столетней (1337—1453 гг.), продолжалась уже более семидесяти лет, принося французам в основном поражения (в 1415 г. французская армия была разбита под Азенкуром; в 1420 г. англичане заняли Париж, навязав Франции самые позорные условия мира). На престоле сидел душевнобольной король Карл VI. Пользуясь недееспособностью монарха, его ближайшие родственники — герцоги Бургундский и Орлеанский — буквально растащили королевство по частям. Борьба за власть между ними переросла в настоящую гражданскую войну, в которой каждая из сторон порой предавала национальные интересы, призывая на помощь англичан. Страну сотрясали городские и крестьянские восстания. Прежде цветущие области — Иль-де-Франс, Нормандия, Шампань, Пикардия — лежали в руинах. В начале XV в. Франция оказалась на грани полного краха.

Однако трагические события Столетней войны разбудили национальное чувство французов — в борьбе против захватчиков-англичан они впервые ощутили себя единым народом. Это было важно не только для политического будущего страны. Национальный характер, сформировавшийся в ту эпоху, определил основные отличительные качества французского искусства на протяжении последующих трѐх столетий.

В тяжѐлый период, который переживала страна, французское искусство не только не погибло, но и приобрело изысканные, утончѐнные формы. При дворах крупнейших феодальных правителей — в Париже, Дижоне и Бурже — возникла культура, причудливым образом соединившая черты уходящего в прошлое Средневековья и наступающей эпохи Возрождения. «Осень Средневековья» — так поэтично назвал эту культуру нидерландский историк Йохан Хѐйзинга (1872—1945). Яркий, пышный, театрализованный придворный ритуал, рыцарские турниры, галантное поклонение прекрасной даме, легенды, оживавшие на страницах рыцарских романов, и традиционные формы готического искусства — всѐ связывало французскую культуру того времени с прошлым. Однако под внешними средневековыми чертами возникло стремление постичь окружающий мир, закладывались основы светской культуры, начинались поиски новых принципов искусства.

В отличие от Италии, где обращение к античности положило начало эпохе Возрождения, во Франции старое и новое на первых порах переплетались настолько тесно, что историки до сих пор затрудняются определить, когда же окончилось Средневековье и началось Возрождение. В самом деле, какие мотивы лежали в основе действий герцогов Бургундского и Орлеанского — уходящее корнями в прошлое феодальное стремление к независимости от короля или рождѐнное новой эпохой желание создать собственное централизованное государство? Что двигало рыцарями, сражавшимися на турнирах (если последние уже превратились в бессмысленные с точки зрения военного искусства спортивные состязания), — традиционная сословная спесь или новая жажда самоутверждения? Наверное, никто и никогда не сможет ответить на эти вопросы.

ЖАН ФУКЕ

(около 1420—1481)

Исследование архивов иногда преподносит историкам искусства удивительные сюрпризы. Так, случайно обнаруженная в конце XIX в. подпись на манускрипте: «Жан Фуке» — помогла открыть мастера, которого теперь уверенно называют первым художником французского Возрождения.

Жан Фуке' родился в городе Туре на реке Луаре. Вероятно, в юности он жил в Париже, пейзажи которого часто служат фоном в его произведениях, и обучался там искусству миниатюры. В 40-х гг. XV в. Фуке отправился в Италию и первым из французских художников познакомился с искусством итальянского Возрождения. В Риме он был представлен Папе Евгению IV и написал его портрет. Очевидно, молодой француз был к тому времени уже признанным мастером.

Возможности живописи, которые художник открыл для себя в Италии, он вполне использовал во время работы над портретом короля Франции Карла VII (1422—1461 гг.). В обрамлении раздвинутых светло-зелѐных штор из церковной ложи на зрителя смотрит немолодой некрасивый человек в тѐмно-красном камзоле. Четкие крупные формы, суровая простота и величавость роднят портрет с итальянским искусством раннего Возрождения. Однако документальная правдивость в передаче черт лица, беспощадная точность в воплощении характера, внимание к частному, конкретному, индивидуальному свойственны скорее художникам Северной Европы — Франции, Нидерландов, Германии.

Те же особенности живописи — портретная точность в сочетании с величавым спокойствием лиц и скульптурной массивностью фигур — характерны и для другого произведения Жана Фуке, так называемого «Меленского диптиха» (около 1451 —1456 гг.). В его левой части на фоне итальянской архитектуры

предстают заказчик алтаря Этьен Шевалье и его покровитель Святой Стефан. В правой части диптиха изображена Дева Мария с Младенцем. Мадонна имеет явное портретное сходство со знаменитой Аньес Сорель — возлюбленной короля.

Бо'льшая часть сохранившихся крупных живописных произведений Фуке — портреты. Однако, как и все французские художники XV в., он был прежде всего миниатюристом. Иллюстрируя «Большие французские хроники» (50-е гг. XV в.), Фуке намеренно избегал изображать драматические батальные сцены с их насилием и кровью. На миниатюрах Фуке история страны показана в торжественных встречах, парадных выходах, церемониях. Тем самым мастер как бы подчѐркивал идею величия королевской власти, столь актуальную для Франции второй половины XV в.



Жан Фуке. Портрет Карла VII. 40-е гг. XV в. Лувр, Париж.



Жан Фуке.
Святой Стефан и заказчик алтаря Этьен Шевалье. Левая часть двустворчатого Меленского алтаря. Около 1451—1456 гг. Государственный музей, Берлин-Далем. Германия.



Жан Фуке.
Мадонна с Младенцем. Правая часть двустворчатого Меленского алтаря. Около 1456 г. Королевский музей изобразительных искусств, Антверпен. Бельгия

Подлинным шедевром Фуке стали созданные им в 70-е гг. миниатюры к «Иудейским древностям» древнееврейского историка Иосифа Флавия. В панорамных видах, открывающихся как будто с высоты птичьего полѐта, предстаѐт мир величественный и прекрасный, исполненный гармонии и совершенства. Здесь мастер обнаруживает поистине виртуозное владение принципами передачи перспективы. Грандиозные здания, огромные массы людей и великолепный пейзаж воспринимаются в неразрывном единстве. Живописцу удалось передать видение мира и

представление о творческих возможностях художника, свойственные новой эпохе. Именно это и позволяет считать Жана Фуке первым мастером французского Возрождения.
Окончание Столетней войны с Англией в 1453 г. и объединение страны вернули Франции положение одного из сильнейших государств Европы. С 1494 г. начался полувековой период итальянских походов французских королей. Французская монархия решила завоевать богатую Италию, свою главную соперницу в европейской торговле. Однако, вернувшись из походов, французы неожиданно для себя увидели совсем иную Францию. Сеньоры находили свои родовые замки тесными и мрачными, окружавшие их вещи — старомодными и лишѐнными красоты, книги — скучными, а развлечения — унылыми и однообразными. Прекрасная Италия с еѐ роскошными дворцами и садами, величественными соборами и просторными городскими площадями, утончѐнными интеллектуальными беседами и пышными красочными празднествами поразила воображение французов. Италия стала эталоном, модой, всеобщим увлечением.
В первое время соединение двух культур — французской и итальянской — носило достаточно случайный, а подчас и противоречивый характер. Орнаментами и росписями в итальянском духе украшали порталы и оконные рамы мощных средневековых замков. Фонтаны и беседки, созданные при-
*Портал — архитектурно оформленный вход в здание.

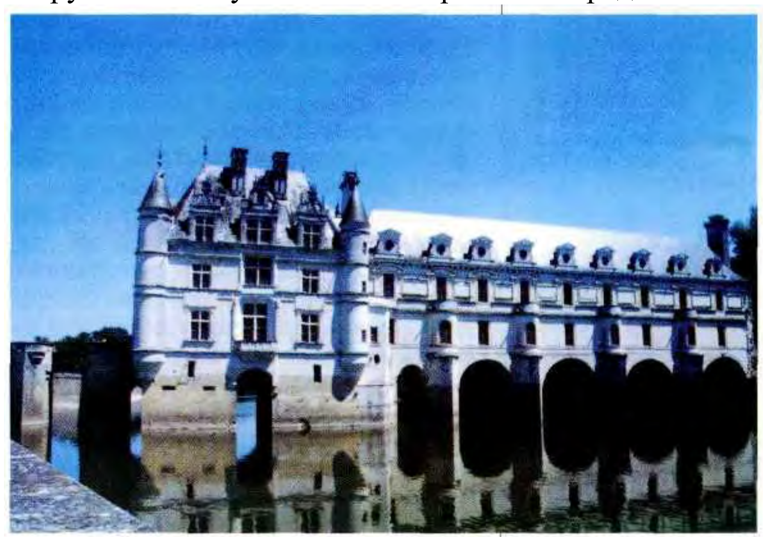
езжими мастерами-итальянцами, скульптуры, вывезенные в качестве трофеев из Италии, преобразили сады, которые стали островками нового искусства. Увиденные в Италии пейзажи и памятники появились на французских миниатюрах.
Смешение французских и итальянских черт во французском искусстве начала XVI в. привело к созданию оригинального стиля, названного историками первым Ренессансом. Его яркий, необычный и по-своему обаятельный характер лучше всего выразили замки в долине Луары, органично соединившие в себе традиционные французские и новые итальянские черты.

ЗАМКИ ЛУАРЫ

В каждой стране есть местность, как бы вобравшая в себя качества национального характера и самого духа страны, — сѐ «сердце». Во Франции это долина Луары — «самой французской реки», по выражению писателя Гюстава Флобера. Замки, построенные здесь в конце XV начале XVI в., принесли долине Луары славу колыбели французского Возрождения.
В Амбуазе, крупном в то время городе на Луаре, находилась резиденция короля Карла VIII. Именно сюда он привѐз из первого итальянского похода мастеров, намереваясь возвести на месте старого средневекового замка огромный дворец с парками и садами, подобный увиденным им в Неаполе. Работы были начаты и шли полным ходом, когда король умер. Строительство прекратилось. Замок так и остался хаотическим нагромождением старых и новых конструкций.
В 1515 г. на французский престол вступил молодой Франциск I, который немедленно начал перестраивать другой замок — в Блуа, намереваясь затмить его великолепием Ватиканский дворец. Наружный фасад здания, выходящий на откос берега реки, превратили в несколько ярусов открытых галерей с арками, обрамлѐнными полуколоннами, пилястрами и рельефами, — создавалось некое подобие лоджий Ватикана, повторявших в свою очередь архитектуру знаменитого древнеримского амфитеатра Колизея. Впервые французский замок смотрел на город не толстыми стенами
и крепостными башнями, а лоджиями, что подчѐркивало его новый, ренессансный, характер. Правда, зодчие, строившие замок, ещѐ не были искушены в знании классических норм: формы сооружения далеки от античных канонов, арки большей частью неправильны, а галереи не имеют внутри сквозного прохода и представляют собой просто глубокие ниши. В мотивах украшений мирно уживаются итальянские гирлянды, вазы и обнажѐнные мальчики-путти с французскими розетками,

плетѐнкой и саламандрами (геральдическим символом Франциска I). Их сочетание создаѐт причудливо-фантастический образ.

В самом удивительном замысле французского Возрождения, замке Шенонсо (1512— 1523 гг.), гармонично сочетаются красота окружающей природы и человеческая фантазия. Замок был сооружѐн на искусственном островке посередине

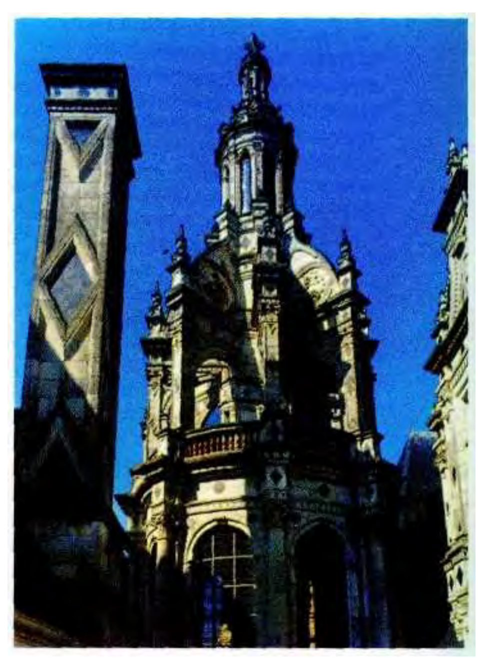


Замок Шенонсо. 1512—1523 гг.

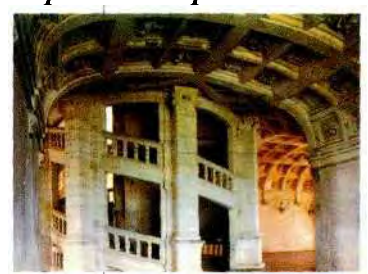
*Пилястры — плоские вертикальные выступы на поверхности стены или колонны.



Замок Шамбор. 1519—1559 гг.



Украшение кровли. Замок Шамбор. 1519—1559 гг.



Парадная лестница. Замок Шамбор. 1519—1559 гг.

реки Шер. Это небольшое здание с четырьмя башенками по углам увенчано лесом высоких кровель, шпилей, каминных труб; особую живописность ему придают *люка'рны* — декоративные окна в крыше. Возникает образ грациозный, прихотливый и, можно сказать, женственный. Не случайно именно этот замок принадлежал фаворитке короля Генриха II Диане де Пуатье, а затем его законной супруге Екатерине Медичи.

Леонардо да Винчи, приглашѐнный ко двору Франциска I, хотя и прожил во Франции очень недолго (он приехал в конце 1516) г., а умер 2 мая 1519 г.), успел внести свою лепту в строительство замков на Луаре. Он спроектировал новую королевскую резиденцию в местечке Роморантен на реке Шер. Этот проект, правда, так и не был осуществлѐн. Но, возможно, некоторые идеи Леонардо — сооружение совершенного по красоте здания, в формах которого отразились бы законы устройства мира, — получили развитие в Шамборе (1519—1559 гг.), самом грандиозном по замыслу замке в долине Луары. Строгий фасад здания венчает крыша, которая поражает невероятным богатством и разнообразием архитектурных украшений: высокими кровлями, каминными трубами, многоцветными окнами-люкарнами и множеством лѐгких беседок, напоминая сказочный городок. С плоской террасы можно обозревать окрестности. В глубине одного из четырѐх просторных вестибюлей открывается окутанная полумраком гигантская парадная лестница — две закручивающиеся спирали, заключѐнные в восьмигранник столбов.

Великолепный Шамбор стал вершиной и одновременно последним образцом оригинального стиля, воплощѐнного в замках Луары. Претерпев эволюцию замысла от охотничьего замка до парадной резиденции, Шамбор остался почти не тронутым временем памятником начала блестящего расцвета французского Возрождения.

Следующий этап развития французского искусства во многом связан с инициативой и личным покровительством Франциска I. В 30-х гг. XVI в. король-меценат решил расстаться с долиной Луары и перенести место пребывания двора в Париж — историческую столицу Франции. Задумав вернуть этому городу прежнюю славу политического, культурного и художественного центра страны, Франциск I с головой ушѐл в проект перестройки главного королевского дворца — Лувра. Тогда же вокруг Парижа возникло целое созвездие малых резиденций короля и его приближѐнных. Каждая из них должна была служить образцом нового вкуса, нового стиля жизни и нового искусства, призванных поднять престиж Франции в глазах всей Европы.
Для того чтобы осуществить эти замыслы, привлекались самые прославленные скульпторы, архитекторы и живописцы не только Франции, но и Италии: Микеланджело, Бенвенуто Челлини, Андреа дель Сарто. Наверное, не было в Италии в 30-х гг. XVI в. ни одного значительного мастера, который не получил бы заманчивых предложений от щедрых на посулы посланцев французского короля. И если приглашаемый отказывался работать, как, например, патриотически настроенный Микеланджело, то французы стремились по крайней мере купить его произведения, закладывая тем самым основу одной из первых и лучших в мире музейных коллекций.

ШКОЛА ФОНТЕНБЛО

Создателями нового направления во французском искусстве стали два итальянских художника: в 1530 г. во Францию приехал флорентиец Джованни-Баттиста Россо, или Россо Фьорентино (1494—1540), а в 1531 г. — Франческо Приматиччо (1504—1570) из Мантуи. Оба итальянца обосновались в Фонтенбло — местечке близ Парижа, славившемся охотничьими угодьями. Франциск I, страстный охотник, начал там перестраивать очередной замок.
Украшение новых зданий стало главным делом крупной мастерской, где работали французские и итальянские художники, скульпторы, плотники, резчики по дереву, ювелиры и изготовители гобеленов. Мастерская получила название школы Фонтенбло. В 30-х гг. XVI в. еѐ возглавлял Россо Фьорентино. Под его руководством была оформлена галерея Франциска I. Стены в еѐ нижней части обшили искусно отделанными деревянными панелями, а в верхней — украсили картинами на мифологические и исторические сюжеты, в которых в аллегорической форме прославлялся король. Картины обрамлялись рельефами из стука — гирляндами, картушами, фигурами обнажѐнных юношей в динамичных позах.
В 40-х гг., после смерти Россо, мастерской руководил Приматиччо. О стиле школы Фонтенбло этого периода можно судить по оформлению покоев герцогини д'Этамп, выполненному Приматиччо. Стены комнат были украшены стуковыми рельефами: обнажѐнные длинноногие нимфы, с тонкими талиями и маленькими головками, в свободных позах, грациозно поддерживали извивающиеся ленты и небольшие овальные панно, над которыми резвились шаловливые амуры. Живопись служила декоративным дополнением рельефов; основной еѐ темой были празднества и маскарады, изображѐнные в античном стиле. Но в них легко угадывались пышные и красочные увеселения французского двора.
Жеманные нимфы, элегантные Дианы-охотницы, обнажѐнные и полуобнажѐнные аллегорические персонажи и портреты придворных красавиц стали главной продукцией французских и итальянских художников школы Фонтенбло. Для них характерна такая
*Гобелены — ковры-картины, вытканные из шерсти и шѐлка вручную.
**Стук (стукко) — гипс с мраморной крошкой.
***Картуш — украшения в виде нолуразвѐрнутых свитков, на которых помещаются герб или надпись.
****Панно — обрамлѐнные части стены с живописью.
*****Нимфы — в древнегреческой мифологии женские божества природы.
******Диана — в древнеримской мифологии отождествлялась с древнегреческой богиней охоты Артемидой.

общность стиля, что часто невозможно определить, какому мастеру принадлежит то или иное произведение. Именно это искусство — изысканное и манерное, с лёгким оттенком фривольности, сочетавшее виртуозное техническое мастерство с фантазией и декоративностью, — в наибольшей степени отвечало вкусам французского двора того времени.



Росхо Фьорентино.
Галерея Франциска I. Замок Фонтенбло. 1534—1540 гг.



Франческо Приматиччо.
Покои герцогини д'Этамп. Замок Фонтенбло. 40-е гг. XVI в.



Жан Клуэ.
Портрет Франциска I. 1525—1530 гг. Лувр, Париж.



Франсуа Клуэ.
Портрет Елизаветы Австрийской. 1571 г. Лувр, Париж.

536

КАРАНДАШНЫЙ ПОРТРЕТ

Скромные, непритязательные рисунки, которых было очень много в эпоху Возрождения, имели в ту пору такое же значение, как фотографии сегодня: их бережно хранили, показывали гостям, оставляли на память, дарили друзьям, родным и любимым. Эти рисунки ценны в наше время прежде всего потому, что предоставляют уникальную возможность взглянуть на лица людей, живших столетия назад, и увидеть их без парадного блеска, масок сословной гордости или показного благочестия — словом, такими, какими они были в действительности. То же качество ценили в рисунке и современники: их прежде всего интересовал человек, изображѐнный на портрете.

Один из знаменитых мастеров карандашного портрета Жан Клуэ (около 1475—1540 или 1541) начиная с 1515 г. работал при дворе Франциска I. Художник создал целую галерею портретов современников: самого короля, его соратников — участников итальянских походов, известных придворных красавиц и т. д.
Линии Жана Клуэ скупы и просты. Художник подробно прорабатывал только лицо; головной убор, причѐску, костюм он часто намечал одной — двумя линиями. В этой простоте заключается особое обаяние портретов Клуэ. Его интересовал лишь сам человек — его сущность.
Жан Клуэ и его сын Франсуа Клуэ (около 1505—1572), ставший после смерти отца главным портретистом французского двора, запечатлели практически всех действующих лиц французской истории XVI в. Удивительные открытия порой поджидают зрителя, когда он рассматривает изображения людей, чьи имена знакомы ему по страницам исторических трудов. Вот знаменитые в ту эпоху красавицы — мадам де Летранж, мадам де Лотрек, герцогиня д'Этамп, фаворитка Генриха II Диана де Пуатье. Но это отнюдь не утончѐнные аристократки. На портретах изображены сильные женщины, их округлые лица выражают не томную мечтательность, а энергию и жажду жизни. Эталоны красоты XVI и последующих веков очень отличались друг от друга: во времена отца и сына Клуэ в женщине, как и в мужчине, ценили прежде всего избыток жизненных сил, здоровый дух, крепкое тело, зрелость и полнокровие. Ренессанс, особенно во Франции, не был эпохой меланхолии и изнеженности. Суровые условия жизни не располагали к этому даже при дворе, который постоянно кочевал из замка в замок и предавался увеселениям, часто грубым и жестоким. В главном из них, охоте, женщины принимали участие наравне с мужчинами.
Портреты, выполненные Франсуа Клуэ, отличаются по технике от работ его отца. Младший Клуэ уделял много внимания деталям костюма, передаче фактуры разнообразных материалов. Его характеристики остры и точны, они раскрывают человека гораздо полнее и глубже, чем все исследования историков.
Вот Диана де Пуатье — некоронованная королева Франции, всесильная фаворитка Генриха II. Она возвышала и свергала министров, покровительствовала людям искусства. Резкие черты еѐ лица производят неприятное впечатление: у Дианы де Пуатье длинный нос, тяжѐлый подбородок, тонкие поджатые губы, маленькие глаза. Не менее интересен портрет еѐ соперницы — законной супруги Генриха II Екатерины Медичи. На портрете королева предстаѐт совсем юной, и неправильные черты еѐ лица, ещѐ не утратившие мягкости и обаяния, могли бы показаться миловидными, если бы не пронзительный взгляд огромных чѐрных глаз, приковывающий внимание. Этот завораживающий взгляд обнаруживает истинную
натуру будущей знаменитой интриганки и отравительницы, злого гения королевского рода Валуа.
Работая при дворе более тридцати лет, Франсуа Клуэ часто изображал одних и тех же людей. Примером может служить серия портретов короля Карла IX, которого Клуэ рисовал многократно, начиная с младенчества и почти до самой смерти. Один из лучших портретов создан в 1562 г., когда французскому государю исполнилось двенадцать лет. Блестящее мастерство Клуэ сделало почти осязаемыми ворсистый материал берета с пушистым пером и колючую щетинку коротко подстриженных волос. Клуэ приоткрыл и внутренний мир своего героя: благородная сдержанность и бесстрастная величавость сочетаются в нѐм с детской наивностью во взгляде, сквозь эту наивность уже проглядывают неприятный, недобрый, упрямый характер и какая-то скрытая тоска затравленного, замученного интригами ребѐнка, которого никто в сущности не любит. Портрет шестнадцатилетнего Карла показывает следующую ступень формирования характера короля. Взгляд стал более жѐстким, в нѐм появилась холодная язвительность, но в глубине глаз, если присмотреться, можно заметить затаѐнный страх. Такой взгляд сохранится на всех последующих портретах Карла IX. Это сочетание жестокости и страха раскрывает суть характера короля — прямого виновника трагедии Варфоломеевской ночи: 24 августа 1572 г., в день Святого Варфоломея, в Париже по указу Карла IX произошло массовое убийство протестантов католиками.

Конец XVI столетия — время наивысшей популярности карандашного портрета во Франции. Он стал предшественником замечательного французского живописного портрета, который станет одним из ведущих жанров изобразительного искусства в XVII—XVIII вв.
537

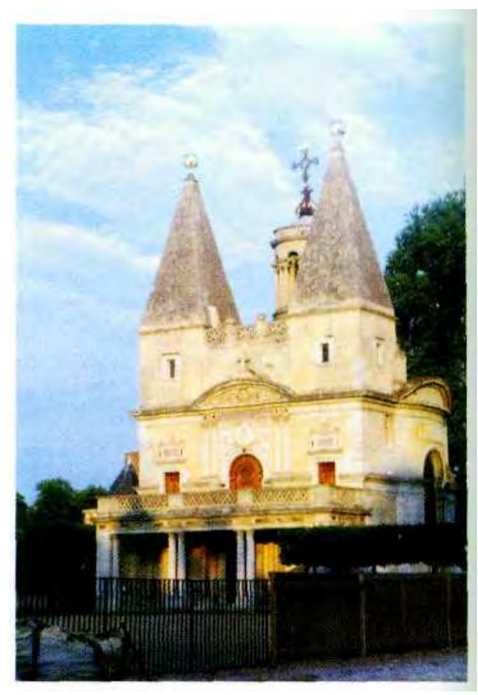
ФИЛИБЕР ДЕЛОРМ
(между 1510 и 1515—1570)

В середине XVI в. в активную творческую жизнь вступило новое поколение французских мастеров, прежде всего архитекторов и скульпторов. Первым из них следует назвать Филибе'ра Дело'рма — архитектора, потомка средневековых строителей из Лиона. В юности он отправился в Рим раскапывать, измерять и изучать античные памятники, пытаясь открыть классические правила архитектуры. Вернувшись во Францию, он сделал блестящую карьеру, заняв должность главного архитектора при дворе короля Генриха II. Возведѐнные им замки, дворцы, капеллы, как и работы, выполненные под его руководством в Фонтенбло и других королевских резиденциях, восхищали современников.

Делорм стремился творчески использовать основные принципы искусства Возрождения, он превыше всего ценил в архитекторе изобретательность — способность находить необычные решения. Делорм считал, что архитектору следует не только изучать античные ордеры (см. статью «Искусство Древней Греции»), но и создавать новые. Мастер предложил свой собственный, «французский», ордер. Блестящее
знание строительной техники позволяло ему виртуозно решать сложнейшие инженерные задачи. Например, с помощью изобретѐнной им технологии сборных деревянных конструкций Делорму удалось перекрыть широкое пространство Бального зала в замке Фонтенбло. С этой задачей не справились работавшие здесь до него французские и итальянские архитекторы.

Войны и позднейшие переделки почти полностью уничтожили все творения мастера. Лишь отдельные фрагменты сохранились от замка Ане, любимого его детища. Время пощадило въездные ворота и капеллу, напоминающую своими очертаниями римский Пантеон.

Филибер Делорм, как и многие другие мастера Возрождения, работал не только как архитектор и инженер. Он предоставлял свои рисунки для изготовления деревянных панелей и оконных витражей, для скульптурного оформления стен, карнизов, оконных рам. Делорм руководил гобеленной мастерской, выполнял и другие поручения заказчиков. Много времени зодчий посвящал обучению своему искусст-



Филибер Делорм.
Капелла. Замок Ане. 1552 г.



Бальный зал. Замок Фонтенбло. 40-е гг. XVI в.

ву французских мастеров, а потому в конце жизни начал писать трактат по архитектуре. Это произведение, к сожалению не законченное, — главное свидетельство грандиозной деятельности великого мастера.

ЖАН ГУЖОН

(около 1510 — после 1568)

Жизненный путь Жана Гужона — одного из самых талантливых мастеров французского Ренессанса — до сих пор окутан тайной. Достоверно не известно, где и когда он родился, какое образование получил. Вероятно, он бывал в Италии, занимался там раскопками, изучал древние памятники. Гужон — прежде всего скульптор, но с не меньшим успехом он участвовал в возведении архитектурных сооружений и часто рекомендовался заказчикам как зодчий.

В противоположность итальянским художникам, которых вдохновляла идея возрождения величия Древнего Рима, Гужон сумел почувствовать и воплотить в своих произведениях истинный дух искусства Древней Греции.

Самое совершенное из его созданий это «Фонтан невинных» (1547—1549 гг.) в Париже, построенный на месте старого кладбища, посвящѐнного невинным младенцам, убитым в Вифлееме по приказу царя Ирода. Гужон работал над ним совместно с архитектором Пьером Леско (около 1510—1578). Фонтан украшали рельефы с изображениями нимф, наяд, тритонов и других мифических существ. Нимфы и наяды Гужона — словно живое воплощение водной стихии, принимающей в них человеческий облик. Кажется, что не прихотливый замысел мастера заставляет струиться складки их лѐгких одеяний, а естественное течение водных потоков, то дробящихся, то сливающихся воедино. Интуиция художника как будто прозревает сквозь века великие образы греческой пластики.

Жан Гужон и Пьер Леско создали и другое выдающееся произведение французского Возрождения — западное крыло Лувра. Перестройка этого королевского дворца в Париже началась ещѐ в 1527 г., когда по приказу короля Франциска I снесли большую башню старого средневекового замка. Однако возводить новый дворец начали только в 1546 г. Работы возглавили Леско и Гужон. Леско, по всей видимости, был автором архитектурного плана, в частности фасада, выходящего во внутренний двор: трѐхэтажного, с тремя одинаковыми *ризалитами* (частями здания, выступающими за основную линию фасада) в центре и по сторонам. Гужон занимался скульптурным оформлением здания. В украшении поверхности фасада использованы тончайшая игра светотени и сочетание разнообразных пластических форм — плоских выступов-ризалитов, глубоких ниш со статуями, рельефов и ажурных карнизов, особенно богато отделанных в верхнем ярусе. Точностью рисунка и совершенством форм луврский фасад обязан прекрасной классической подготовке, которую получил Жан



Пьер Леско и Жан Гужон.
Фонтан невинных. 1547—1549 гг. Париж.





Пьер Леско и Жан Гужон.
Фонтан невинных. Фрагменты.
1547 — 1549 гг. Париж.





Пьер Леско и Жан Гужон.
Западное крыло Лувра. Фрагменты. Начало строительства — 1546 г. Париж.

Гужон, участвуя в иллюстрировании трактата древнеримского архитектора Витрувия, изданного во Франции в 1547 г.

В 60-х гг. Гужон, будучи протестантом, бежал из Парижа, спасаясь от преследований. Потом сто след теряется. Был ли он убит в одной из стычек, или нашѐл убежище в каком-нибудь тихом уголке, навсегда оставив занятия искусством, или, как предполагают некоторые историки, покинул Францию? Как бы ни окончил свои дни Жан Гужон, творчество этого талантливого мастера остаѐтся ярким и исключительно цельным воплощением художественных исканий французского Возрождения.

Середина XVI столетия стала вершиной искусства Возрождения во Франции. Его расцвет был прерван трагическими событиями второй половины XVI в. В 1560 г. кровавое подавление Амбуазского заговора протестантов разрушило хрупкое равновесие, существовавшее между сторонниками различных религиозных течений в предшествующую эпоху. Так началась открытая вооружѐнная борьба между католиками и протестантами, которая продолжалась более тридцати лет.

Естественно, кризис в обществе не мог не отразиться на характере искусства: под влиянием чувства бессилия перед трагическими обстоятельствами, а также усиливающегося религиозного фанатизма изменилось отношение французов к ценностям Возрождения. В конце XVI в. развитие французского искусства было связано с новым художественным течением — маньеризмом. Это направление в искусстве нашло наиболее яркое выражение в творчестве придворных художников — наследников мастеров из школы Фонтенбло. Темы мистических видений и Страшного суда, как и традиционных галантных празднеств, процессий и маскарадов, стали непременными сюжетами в живописи, гравюрах и рисунках гобеленов.

ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ

В XV—XVI вв. Германия не имела постоянного политического центра. Роль столицы делили между собой несколько так называемых «имперских городов». Ахен со времѐн правления династии Каролингов (751—911 гг.) был местом совершения коронаций, Нюрнберг хранил в своих стенах императорскую корону и другие регалии. Император со свитой обычно переезжал из одного города в другой. Во Франции и Англии уже утвердилась почти абсолютная власть королей, германских же императоров по обычаям раннего Средневековья избирал съезд князей, а корону они получали из рук Папы римского. Поэтому власть германского императора была ограничена не только произволом его подданных — князей, но и притеснениями Рима. Из всех католических стран именно Германия оказалась в особенно сильной зависимости от Рима, чем объясняется обострѐнная неприязнь еѐ жителей к власти Папы.

К концу XV столетия в Германии было около трѐх тысяч городов, в основном небольших. Главными культурными центрами страны стали города на юго-западе страны (в Эльзасе, Франконии, Швабии, австрийских землях), а в XVI в. — в еѐ восточной части (Саксонии). В германских городах объединения ремесленников — цехи — играли не столь большую роль, как в североитальянских или нидерландских. Поэтому художники, принадлежавшие по традиции к ремесленному сословию, пользовались большей свободой от цеховых правил — этим объясняется их особая предприимчивость и подвижность. В Германии существовал обычай так называемых «образовательных путешествий», которые совершали молодые ремесленники различных (в том числе и художественных) специальностей после того, как заканчивали обучаться у мастера. «Чему не научился дома, то перейму на чужбине» — так говорили подмастерья-живописцы, отправляясь обычно в Нидерланды или Италию.

Художественные открытия итальянского Ренессанса приживались в Германии трудно. Немецкие мастера XVI в. не собирались слепо следовать советам иноземных учителей. Античность для них была скорее пищей для фантазии, а не источником вдохновения. Основной темой искусства Германии в XVI столетии, как и в Средневековье, была попытка в зримых образах воплотить

христианский идеал, который часто становился знаменем борьбы против безнравственности и корыстолюбия церковных и светских владык.

МАРТИН ШОНГАУЭР

(около 1453—1491)

Мартин Шо'нгауэр родился в эльзасском городе Кольмаре в семье золотых дел мастера. В 70-х гг. XV в. он посетил Аугсбург, Лейпциг, учился в Нидерландах, затем почти безвыездно жил в родном городе.

Единственная точно датированная работа М. Шонгауэра «Мадонна в беседке из роз» (1473 г.) — картина почти двухметровой высоты. Мадонна Шонгауэра — женщина с милым простым лицом, воплощение земного материнства. Складки её алого платья ниспадают широко и плавно. Она изображена в обрамлении розовых кустов; на фоне золотого неба чётко выделяются чёрные шипы, алые цветы и фигурки сидящих на ветках щеглят.

В другой своей картине Шонгауэр представил Святое Семейство в скромном интерьере небольшой комнаты. Золотисто-оливковый цвет стен, напоминающий о золотом фо-

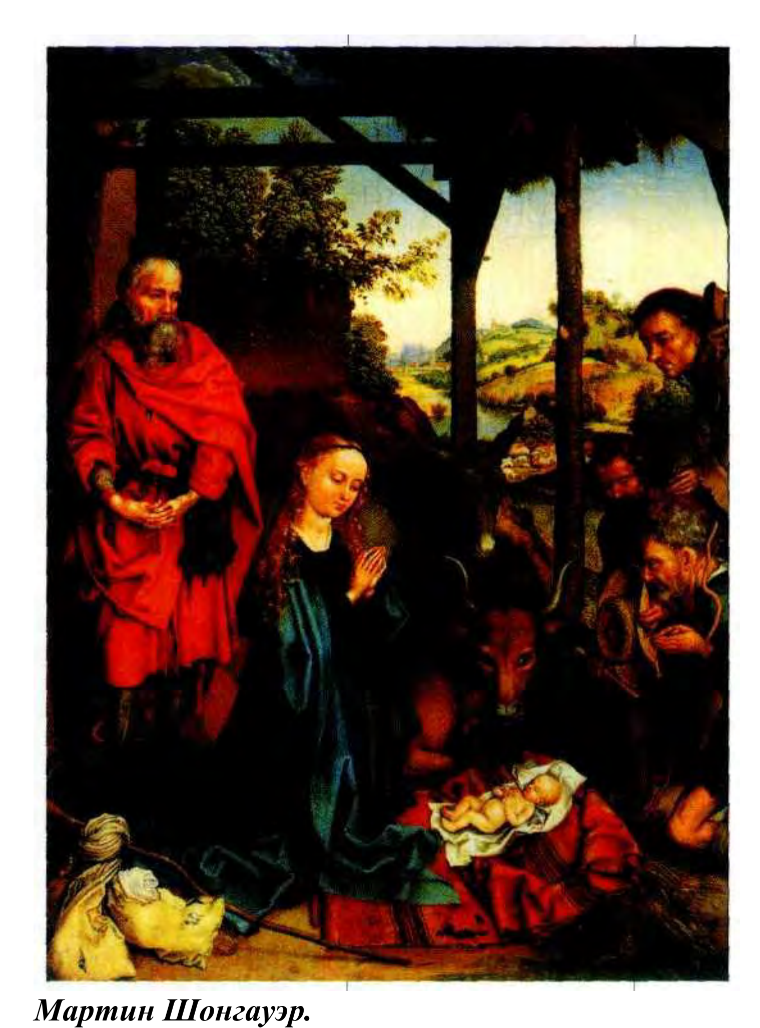
не более ранних изображений святых, красиво дополняют яркие пятна одеяний: платье Богоматери сдержанно-красного цвета, Святой Иосиф (муж Богоматери) — в тёмно-синих одеждах. Мария сидит на фоне ниши, в которую помещена фляга с вином (символ евхаристии), а фигурка Младенца Христа осенена большой аркой, под которой стоит Святой Иосиф. Этот приём придаёт образу Младенца особую

значимость: Его маленькой фигурке художник отвёл большее архитектурное обрамление, чем фигуре Богоматери.

Мартин Шонгауэр известен не только как замечательный живописец, но и как гравёр, отдававший предпочтение технике гравюры на меди. До наших дней дошло сто пятнадцать гравюр, которые мастер исполнил главным образом в последние годы своей жизни.



Мартин Шонгауэр.
Мадонна в беседке из роз. 1473 г. церковь Святого Мартина, Кольмар.

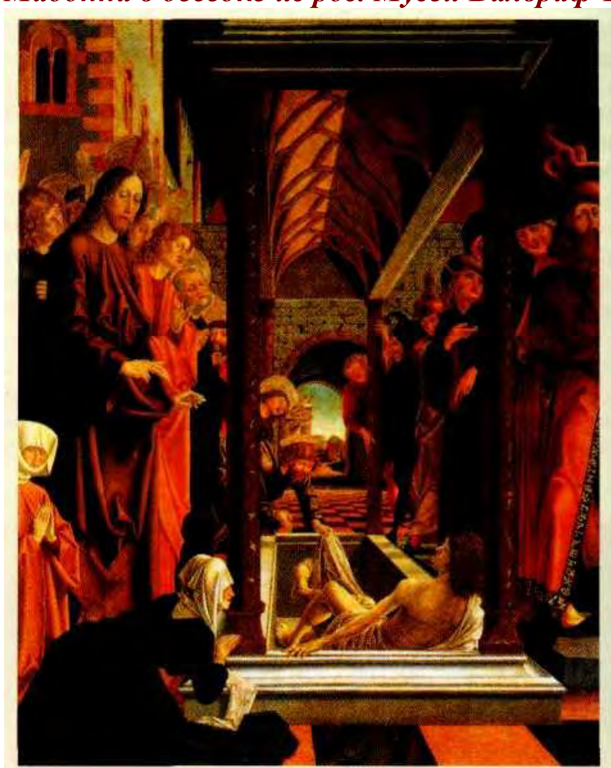


Мартин Шонгауэр.
Рождество. Около 1480 г. Государственные музеи, Берлин

*Евхаристия — церковное таинство причащения хлебом и вином, «Плотью и Кровью» Христовой,



Стефан Лохнер.
Мадонна в беседке из роз. Музей Вальраф-Рихардс, Кѐльн.



Михаэль Пахер.
Воскрешение Лазаря. Фрагмент алтаря Святого Вольфганга.
1471—1479 гг. Монастырь Мондзее.

Сте'фан Ло'хнер (между 1400 и 1410—1451) родился в Меербурге (Швабия). В 1442 г. мастер обосновался в Кѐльне, где создал собственный стиль, прославивший впоследствии кѐльнскую школу. Для его произведений характерны особая тонкость письма, изысканность в чередовании ярких и

приглушѐнных красочных пятен, богатство одежд и украшений, величавый покой и аристократичное бесстрастие персонажей. Самым знаменитым произведением мастера является картина «Мадонна в беседке из роз».
Это один из вариантов распространѐнного в Германии типа изображений Девы Марии, который навеян поэтическим сравнением: «Мария — запретный сад» (запретный сад в Средневековье символизировал девственность). Золото фона, затейливый орнамент из трав, услужливая ловкость маленьких ангелов — словно драгоценный оклад, обрамляющий хрупкую фигуру Марии, погружѐнной в свои думы.
Современником Мартина Шонгауэра был живописец и скульптор Михаэ'ль П'ахер (между 1430 и 1435—1498) из тирольского городка Брунико на границе с Италией. В своѐм родном городе Пахер возглавлял мастерскую, в которой ремесленники разных специальностей выполняли заказы окрестных монастырей.
В живописи алтаря Святого Вольфганга мастер сократил число традиционных персонажей: например, в картине «Рождество» он изобразил только ясли с Младенцем и коленопреклонѐнную Богоматерь. Чѐткое построение пространства и взгляд на персонажей как бы снизу, придающий фигурам алтаря особую монументальность, роднят произведение тирольского живописца с работами итальянских мастеров XV столетия.

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР
(1471—1528)

Самым ярким представителем искусства Германии эпохи Возрождения был Альбрехт Дюрер, родившийся в семье нюрнбергского золотых дел мастера, переселенца из Венгрии. Будущий художник обучался отцовскому ремеслу, пока врождѐнная склонность к живописи не заставила его изменить семейной традиции. В 1486 г. он поступил учеником в мастерскую Михаэля Вольгемута — оборотистого дельца, но заурядного живописца. С 1490 г. Дюрер странствовал по Германии. В 1492 г. он посетил Кольмар, где провѐл несколько месяцев в мастерской недав-

но умершего Мартина Шонгауэра. По всей видимости, именно там Дюрер овладел техникой гравирования на меди. Он работал также в Базеле (Швейцария) — всеевропейском центре книгопечатания и гравюры на дереве (ксилографии). В 1494 г. художник возвратился в Нюрнберг, женился и получил права мастера. Однако вскоре эпидемия чумы заставила Дюрера вновь покинуть родной город — на этот раз он побывал в Венеции.
С 1495 г. Дюрер прочно обосновался в Нюрнберге, открыл собственную мастерскую. В 1496—1498 гг. он писал портреты своих сограждан, выполнил заказ герцога Саксонии Фридриха Мудрого — расписал алтарь для дворцовой церкви в Виттенберге. Однако главным его делом в эти годы стала печатная графика. Тиражи гравюр на дереве, отпечатанных Дюрером, значительно превзошли тиражи работ его предшественников. Дешѐвые гравюры, так называемые «летучие листки», которые разносили по всей стране бродячие торговцы, принесли молодому художнику быстрый заработок и широкую известность. Дюрер печатал не только гравюры на дереве (адресованные покупателям из простонародной среды), но и более сложные по технике гравюры на меди (предназначавшиеся для образованных ценителей античной мифологии, занимательных и сложных аллегорий). Доски для гравюр мастер вырезал собственноручно, не доверяя работу резчику: ведь только он, автор рисунка, мог знать, что значит каждый штрих. Поэтому линии его гравюр так свободны и точны.
В 1497 г. Альбрехт Дюрер создал цикл иллюстраций к последней книге Нового завета — «Апокалипсису» или «Откровению Иоанна Богослова». Эта книга, написанная в I в., содержит грозные и красочные пророчества о конце земного мира, на смену которому придѐт Царство Божье. Доски для пятнадцати больших ксилографий он вырезал за несколько месяцев. В 1498 г. в типографии был напечатан первый тираж

цикла, оформленного в виде альбома гравюр с краткими пояснениями на обороте. В апокалиптических образах Дюрер воплотил боль своего непростого времени, тревогу, с которой в Европе ожидали окончания столетия. По средневековым представлениям, мир, сотворѐнный за семь дней, должен существовать семь тысяч лет. Поэтому XV в., по христианской традиции конец седьмого тысячелетия от сотворения мира, связывали с концом света и надеждой на благое обновление Вселенной.

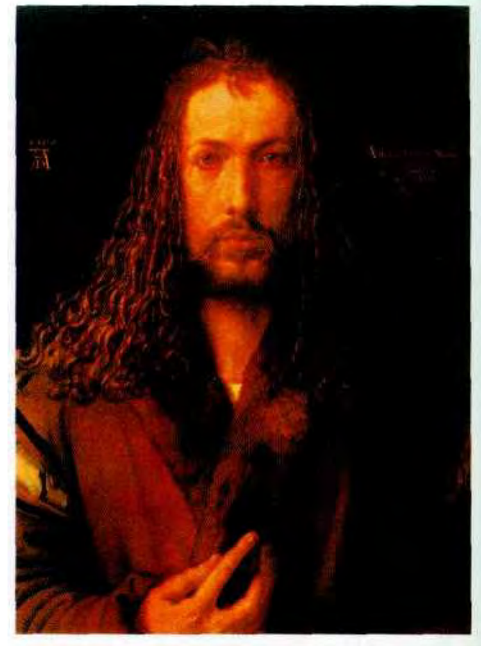
Дюрер одним из первых среди европейских живописцев начал изображать самого себя. Свой первый автопортрет он выполнил в тринадцать лет. С тех пор мастер не раз представлял себя то изнуренным работой подмастерьем (1491— 1492 гг.), то молчаливым серьѐзным юношей (1493 г.), то нарядным кавалером, баловнем судьбы (1498 г.). Однако автопортрет Дюрера, написанный в 1500 г., считается самым лучшим. Дюрер всегда предельно откровенен со зрителем, но в этом полотне ему хотелось поведать о себе самое главное. Мастер начал с того, что отказался от излюбленного



Альбрехт Дюрер.
Четыре всадника. Гравюра из цикла «Апокалипсис». 1498 г.



Альбрехт Дюрер.
Автопортрет. 1498 г.
Прадо, Мадрид.



Альбрехт Дюрер.
Автопортрет. 1500 г. Старая пинакотека, Мюнхен.

им трѐхчетвертного поворота фигуры и изобразил себя в фас. Зритель сразу встречается с ним взглядом. Спокойно молодое ясное лицо Дюрера, спокойны широко раскрытые серые глаза; внутреннее волнение выдаст лишь жест красивой руки с длинными пальцами, нервно теребящей меховую оторочку одежды. Современного зрителя поражает то, что Дюрер осмелился придать своему автопортрету столь явное сходство С изображениями Христа. Современники Дюрера воспринимали всѐ намного проще: для североевропейца эпохи Возрождения Христос — новый идеал человека, и каждый христианин может не только уподобиться Христу, но и обязан стремиться к этому. В немецком языке и сейчас слово «Christ» означает и «Христос», и «христианин». Таким образом, Дюрер просто изобразил себя христианином. На чѐрном поле автопортрета он вывел золотом две надписи: слева поставил дату и свою подпись-монограмму, а справа, симметрично им,

написал: «Я, Альбрехт Дюрер, нюрнбержец, написал себя так вечными красками». А рядом повторил год (1500), в котором многие его современники
ожидали «скончания времѐн», а он решил написать автопортрет — своѐ завещание вечности.
В 1500 г. в Нюрнберг приехал Якопо Барбари — художник, приглашѐнный из Италии германским императором Максимилианом I. Воображение Дюрера поразила манера итальянского мастера, строившего свои композиции на основе глубокого изучения системы пропорций, т. е. строго определѐнного соотношения частей изображаемого между собой. «Я в то время более желал узнать, в чѐм состоит его способ, нежели чем приобрести королевство», — признавался Дюрер впоследствии. Он стал изучать законы перспективы, мечтал встретиться с прославленными итальянскими мастерами, учиться у них, состязаться с ними.
В 1505 г. Дюрер вновь отправился в Венецию. Там по заказу местного землячества купцов из Германии он приступил к работе над картиной «Праздник чѐток», предназначенной для церкви Сан-Бартоломео. Сюжет был связан с мистической практикой, которую усердно проповедовали монахи-доминиканцы: она состояла в том, чтобы читать молитвы при помощи чѐток. Это произведе-

ние, хранящееся ныне в Национальной галерее в Праге, сильно пострадало от времени, искажено неосторожными реставрациями XIX в., но всѐ же не утратило ясности композиции и праздничной гармонии красок. В центре картины возвышается престол, на котором сидит Богоматерь с Младенцем. Вокруг множество коленопреклонѐнных фигур. Слева — духовенство, предводительствуемое папой Юлием И, справа — германский император Максимилиан I со свитой. Все сосредоточенно молятся. Мария, Младенец Иисус и стоящий слева Святой Доминик раздают верующим венки из роз. Звенья доминиканских чѐток (белые и красные) мыслились как символы белых роз (радостей Девы Марии) и алых цветов (страданий Христа). Ясная синева небес и пронизанная солнечным светом листва составляют фон для разноцветных праздничных одежд многочисленных персонажей: тѐмно-синего одеяния Богоматери, красной мантии императора и золототканой ризы Папы. Оба владыки мира — император и Папа римский — увенчаны венками из роз. Императорская корона и папская тиара (тройная корона, символ прав Папы) сложены к подножию престола Девы Марии: их драгоценные камни сверкают среди бурого глинозѐма, трав и молодого кустарника. Между ними устроился светлоликий ангел, играющий на лютне.
Картина «Праздник чѐток», законченная в 1506 г., подарила Дюреру восторженное признание искушѐнных в живописи венецианцев. Его мастерскую посетили дож (правитель Венеции) и патриарх. Художник писал из Венеции своим землякам: «Здесь я сделался благородным господином». Венецианская Синьория (правительство Венеции) предлагала ему остаться на службе, обещая хорошее жалованье, но мастер предпочѐл вернуться в Нюрнберг. На родине Дюрера избрали в городской Совет; его ждали крупные заказы.
1513—1514 гг. стали для Дюрера временем высшего творческого подъѐма. В этот период он создал три графических листа, вошедших в историю живописи под названием «Мастерские гравюры». Художник, будучи в зените славы, уже не искал заработка, а просто хотел показать миру, на что он способен. Три гравюры на меди: «Рыцарь, дьявол и



Альбрехт Дюрер.
Портрет венецианки. Около 1506 г. Государственные музеи, Берлин.



Альбрехт Дюрер.
Праздник чѐток. 1506 г. Национальная галерея, Прага.

«МАСТЕРСКИЕ ГРАВЮРЫ» АЛЬБРЕХТА ДЮРЕРА

В богатом графическом наследии А. Дюрера центральное место по праву принадлежит трѐм гравюрам на меди, которые вошли в историю живописи под названием «Мастерские гравюры». В этих небольших работах (по формату каждая из них приблизительно равна стандартному листу писчей бумаги) мастерство Дюрера-гравировальшика достигло невиданного совершенства. Резец и медь приобретают под его руками чувствительность драгоценного музыкального инструмента, штриховка виртуозна: рассматривая гравюру, зритель забывает о том, что зловещий сумрак леса,

потоки солнца, заливающие келью отшельника, свет падающей звезды — всѐ это передано одной чѐрной краской на белой бумаге.

Одну из гравюр традиционно именуют «Рыцарь, дьявол и смерть». Сам Дюрер назвал еѐ «Всадник» (1513 г.). Вооружѐнный путник медленно едет вдоль обрывистого лесного склона. На всаднике — доспехи, в руке — копьѐ. В грозном виде воина есть какая-то нелепость, беззащитность чудака, роднящая этот персонаж с Дон-Кихотом. Поднятое забрало открывает отрешѐнное и суровое лицо. С рыцарем поравнялась Смерть — мертвец верхом на костлявой кляче. Он, наставительно кивая головой, показывает путнику песочные часы: его жизнь на исходе. Сзади плетѐтся дьявол со свиной головой, увенчанной причудливым гребнем. В герое гравюры одни исследователи видели врага папства Джироламо Савонаролу (1452— 1498), настоятеля монастыря доминиканцев во Флоренции, другие — Франца фон Зиккингена (1481 — 1523), который в 1522 г. возглавил мятеж германского рыцарства. Скорее всего эта гравюра навеяна книгой знаменитого писателя и философа эпохи Возрождения Эразма Роттердамского (1469—1536) «Руководство для воина Христова» (1501 г.). Рыцарь Дюрера — это христианин, упорно следующий к Небесному граду (представлен в образе замка, венчающего скалу на заднем плане), несмотря на искушения дьявола и неотступную близость смертного часа.

Если на первой из «Мастерских гравюр» человек героически противостоит смерти, то тема листа «Святой Иероним в келье» (1514 г.) посвящена уединѐнному покою учѐного-отшельника. Святой Иероним Стридонский (IV—V вв.) — один из Отцев западной церкви, приближѐнный папы Дамаса I, затем настоятель монастыря в Вифлееме, прославившийся переводом Библии на латинский язык, — был покровителем учителей и учащихся, богословов и переводчиков. В XVI столетии, когда, с одной стороны, обострился интерес к христианским древностям, а с другой — всѐ громче раздавались призывы перевести Писание на живые европейские языки (подобно тому как Святой Иероним перевѐл его на латынь), этот святой был весьма популярен в образованной среде. Альбрехт Дюрер изобразил Иеронима в глубине просторной кельи, заполненной спокойным, рассеянным светом, льющимся сквозь широкие окна. Любовно запечатлены все мелочи скромной, но уютной обстановки: песочные часы, сухая тыква — фляга паломника, подвешенная к потолку, туфли под скамьѐй... Используя традиционные атрибуты Святого Иеронима, Дюрер обошѐлся с ними просто, по-домашнему: кардинальская шляпа висит на гвозде, а лев — спутник Иеронима, — словно огромный ласковый кот, растянулся на полу рядом с мирно дремлющей собачонкой...

«Меланхолия» (1514 г.) — самая загадочная из «Мастерских гравюр» и одна из любимых работ самого Дюрера. Античная и средневековая медицина различала четыре человеческих темперамента, из которых непредсказуемым считался именно меланхолический. Бытовало мнение, что меланхолики плохо приспособлены к сугубо земным делам — они нескладны, неуживчивы, неудачливы, им чаще, чем обладателям других темпераментов, угрожают нищета, болезни, безумие. Однако именно меланхоликам покровительствует Сатурн, а божество этой планеты, по античным мифам, старше других богов, ему ведомы сокровенные начала Вселенной. Поэтому лишь меланхоликам доступна радость открытий. Считалось, что все выдающиеся люди: поэты, законодатели, философы — меланхолики. Сам Дюрер считал себя меланхоликом, что позволяет назвать третью из «Мастерских гравюр» духовным автопортретом мастера. Крылатая женщина — своеобразная муза Дюрера — неподвижно сидит, подперев голову рукой, среди разбросанных в беспорядке инструментов и приборов. Рядом с женщиной свернулась в клубок большая собака. Это животное — один из символов меланхолического темперамента — изображено и на других гравюрах цикла: собака сопровождает Всадника и спит в келье Святого Иеронима.

Гравюра «Меланхолия» — ключ к разгадке общего смысла серии «Мастерских гравюр»: все они содержат откровенный рассказ художника о себе — о том, что человек, одарѐнный свыше, чужд окружающим и скитается по земле, словно чудаковатый странствующий рыцарь; о том, как спокоен и радостен его труд, когда он находит свою келью — единственное в мире место, где он может стать самим собой.



Альбрехт Дюрер.
Рыцарь, Дьявол
и смерть. Гравюра из цикла «Мастерские гравюры». 1513 г.



Альбрехт Дюрер.
Меланхолия. Гравюра из цикла «Мастерские гравюры». 1514 г.

смерть» (1513 г.), «Святой Иероним в келье» и «Меланхолия» (1514 г.) — художественная исповедь Дюрера, блестящее воплощение дум художника о смысле человеческой жизни, о самом себе, которыми он поделился со зрителем.

В 1520—1521 гг. Дюрер с семейством путешествовал по рейнским землям и Нидерландам, был принят императором Карлом V в Ахене, посетил Антверпен, Брюссель, Брюгге и Гент. Местные художники повсюду принимали его с почѐтом, величая «князем живописцев».

Последние годы жизни Дюрер провѐл в Нюрнберге за работой над трактатами «Руководство к измерению» и «Четыре книги о пропорциях». Стареющий бездетный мастер спешил поделиться своими секретами с потомками. Одна из немногих живописных работ тех лет - диптих «Четыре апостола» (1526 г.), подаренный Дюрером нюрнбергскому городскому Совету. Две картины изображают апостолов Иоанна, Петра, Павла и евангелиста Марка. Могучие фигуры святых с трудом вписываются в тесное пространство досок. Иоанн и Павел стоят ближе к зрителю, они ярко освещены, их широкие плащи (алый у Иоанна и синевато-серый у Павла) кажутся разноцветными половинами приоткрытого занавеса. За ними — фигуры Петра и Марка, погружѐнные в черноту фона, на котором выделяются высокий лоб Петра и вдохновенно горящие глаза Марка. Картины сопровождают тщательно подобранные тексты из писаний изображѐнных здесь святых, общий смысл которых - предостережение. Мастер увещевал своих сограждан остерегаться ересей и лжепророчеств, чтобы «не принять за Божественное слово человеческих заблуждений». Альбрехт Дюрер умер в Нюрнберге в 1528 г. на пятьдесят восьмом году жизни. После пего осталось более шестидесяти картин и несколько сотен гравюр.

В 1517 г. монах-богослов Мартин Лютер (1483—1546) выступил в Виттенберге с решительным осуждением торговли Католической церковью индульгенциями — письменными отпущениями

грехов. Лютер считал, что никто не вправе распоряжаться чужой совестью; каждый может отвечать перед Богом лишь за себя. Это восприняли как прямой вызов Папе римскому. Лютер был отлучѐн от Церкви, но его поддержала большая часть немецкого бюргерства и дворянства. Многие мастера горячо сочувствовали выступлениям Мартина Лютера, в их числе был и Дюрер, а художник Лукас Кранах Старший финансировал издание Библии, переведѐнной Лютером на немецкий язык. Герцог Саксонии Фридрих Мудрый взял мятежного священника под свою защиту.

Так в Европе началась Реформация — широкое общественное движение, которое боролось с Католической церковью. Реформация позднее привела к тому, что население некоторых стран Европы стало исповедовать новое христианское вероучение, которое противостояло католичеству, — протестантство.

Крестьяне и городская беднота, страдавшие от притеснения со стороны духовных и светских господ, пошли дальше Лютера. Их лидеры призывали уничтожить государство, поделить имущество и установить всеобщее равенство — тогда и свершится Царство Божье на земле. В 1525—1526 гг. в Южной Германии запылала Крестьянская война. Повстанцы захватили многие замки, монастыри и города. Эти драматические события отразились на судьбах немецких мастеров первой половины XV столетия.

МАТИС НИТХАРДТ
(между 1470 и 1475—1528)

Матис Нитхардт, известный с XVII в. под именем Грюневальд, родился в Вюрцбурге, в земле Гессен. Современные специалисты доказали, что Грюневальд — прозвище, данное мастеру по недоразумению: знатоки живописи спутали художника с неким Грюном, копировавшим его произведения.

В 1509—1510 гг. Нитхардт поселился во Франкфурте-на-Майне, где принял участие в работе над алтарѐм церкви монахов-доминиканцев, основную часть которого исполнил Дюрер. В те же годы он поступил на службу к архиепископу Майнцкому в качестве живописца и инженера, получил дворянское звание. В 1526 т. Нитхардт вынужден был оставить двор архиепископа — вероятно, этот разрыв художника с его покровите-



Альбрехт Дюрер.
Четыре апостола.
1526 г.
Старая пинакотека, Мюнхен.
550

лем произошѐл из-за событий Крестьянской войны, во время которой мастер однажды выразил своѐ сочувствие к повстанцам. Художник возвратился во Франкфурт, затем переехал в Галле, где и умер в 1528 г.

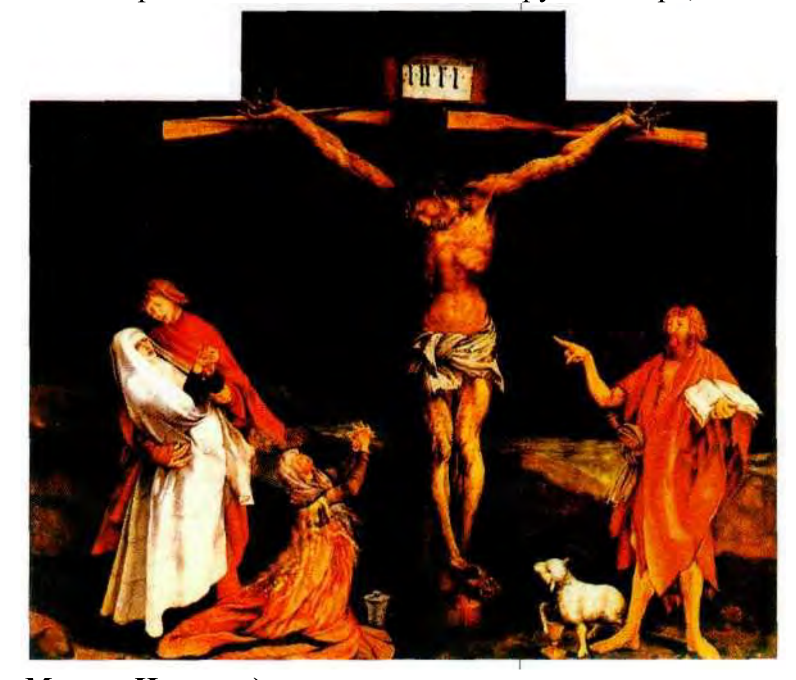
Главное произведение М. Нитхардта — Большой алтарь Богоматери, исполненный им в 1512— 1515 гг. для монастыря Святого Антония в Изенгейме (Эльзас). В годы Французской революции монастырь был закрыт, а картины и скульптуры его знаменитого алтаря перевезли в соседний Кольмар, где они и по сей день хранятся в музее Унтерлинден. Монастырь Святого Антония в Изенгейме, как и многие другие монастыри, посвящѐнные этому святому, был своего рода лечебным центром (Святой Антоний почитался как врачеватель болезней). В лечебные процедуры неизменно входили молитвы больных у алтаря в монастырской церкви. Нитхардту удалось создать алтарь, который оказывал необычайно сильное воздействие на чувства и воображение зрителей.

Изенгеймский алтарь представляет собой сложное сооружение, которое состоит из центральной части — короба с деревянными статуями святых Антония, Августина и Иеронима — и двух пар подвижных створок, обе стороны которых расписал Нитхардт. Во время повседневных богослужений

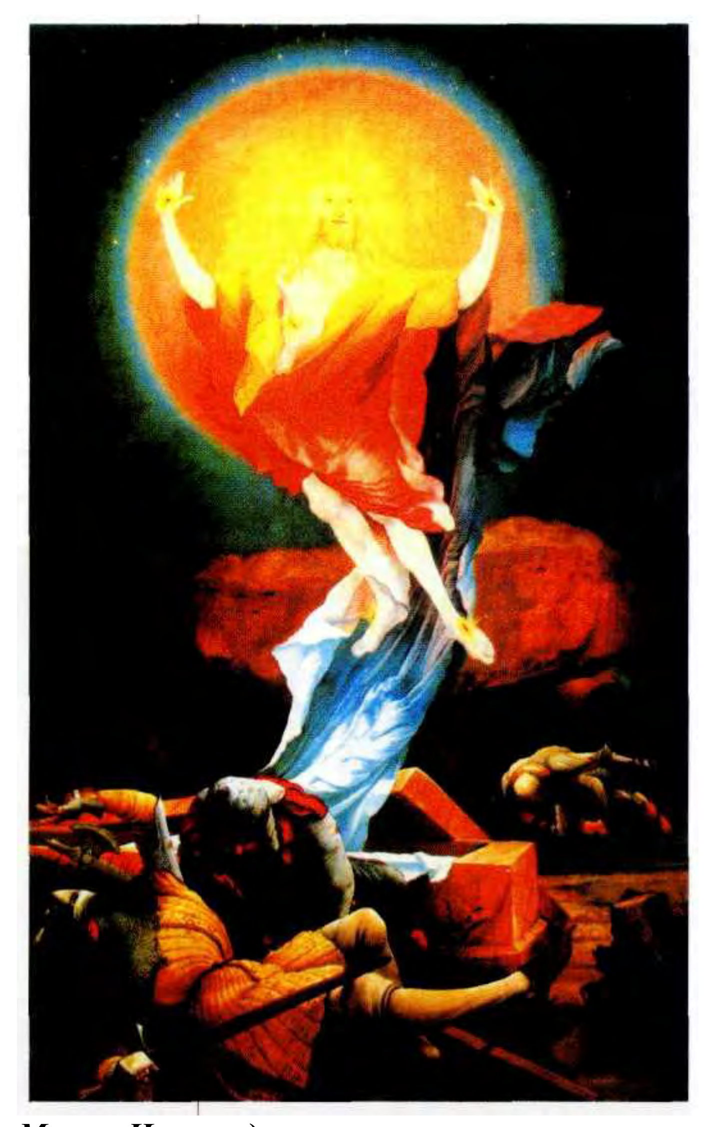
алтарь был закрыт, и молящиеся видели перед собой сцену Распятия. В часы праздничной службы открывали первую пару створок, и появлялись картины, посвящѐнные Богоматери. Наконец, во время торжественных собраний монастырской братии раскрывали створки центральной части алтаря со статуями святых и можно было видеть картины с сюжетами жития Святого Антония. Размеры алтаря велики: высота его достигает трѐх метров, величина большинства фигур приближается к человеческому росту.

Трагическая сцена Распятия неправдоподобна, но в то же время очень убедительна. Место казни на фоне ночного беззвѐздного неба освещено слабым лунным светом. Первое, что притягивает взгляд зрителя, — израненный Христос, который вдвое больше остальных персонажей, изображѐнных на алтаре. Огромная фигура Спасителя, под тяжестью которой прогнулась перекладина грубо сколоченного креста, выражает и безмерную тяжесть страданий, и величие. Средневековая традиция увеличения размеров особо важных персонажей в реалистическом толковании Нитхардта приобретает особый смысл: Христос отделѐн от близких не только тем, что мѐртв. Он находится как бы в другом измерении.

Слева от креста — близкие Иисуса: плачет Мария Магдалина, последовательница Христа, Богоматерь в горестном забытьи упала на руки апостола Иоанна. Эту скорбную группу уравновешивает фигура Иоанна Крестителя, стоящего справа. Его спокойствие не вяжется с общим горем, странно и его присутствие здесь — к моменту распятия Христа он был уже казнѐн. Видимо, Иоанн Креститель также явился из другого мира, он как бы



Матис Нитхардт.
Большой алтарь Богоматери
(Изенгеймский алтарь). Центральная часть. 1512—1515 гг. Музей Унтерлинден, Кольмар.



Матис Нитхардт.
Воскресение. Большой алтарь Богоматери (Изенгеймский алтарь) Правая створка, 1512—1515 гг. Музей Унтерлинден, Кольмар.

разъясняет смысл происходящего. Рядом с его фигурой надпись: «Его делу суждено расти, моему же уменьшаться». Иоанн, твѐрдо стоящий на земле, и Иисус, пребывающий между землѐй и небесами,— две жертвы во имя спасения людей. По воскресным и праздничным дням алтарь открывали, и траурное Распятие сменялось ликующе-звонкой, многокрасочной живописью внутренних створок. Центральную картину праздничного цикла обычно называют «Прославлением Богоматери» или «Ангельским концертом». Сюжет еѐ не имеет аналогов в религиозной живописи. Композиция как бы поделена на две части — левая укрыта тенью стены храма; правая озарена весенним солнцем, фоном ей служит пейзаж. Справа находится Мария с Младенцем на руках — художник изобразил Еѐ простой женщиной, заботливой молодой матерью. В левой части картины из высокого готического собора навстречу Богоматери выходит красочная процессия. Ангелы играют на виолах и лютнях; яркие краски их одежд и ликов словно доносят до зрителя отзвуки небесной музыки. Шествие возглавляет девочка в короне с кротко сложенными руками, от лица которой исходит ослепительное сияние. Это тоже Мария, но теперь Она в облике Царицы Небесной, а не Богоматери. Художник воплотил две стороны Еѐ величия.

На левой створке праздничного цикла алтаря изображено Благовещение, на правой — Воскресение Христа. Последняя картина — звучный и радостный гимн победе добра над злом. Гробовая плита откинута; из гробницы воспаряет Христос — живой и прекрасный. Огромный радужный нимб

Христа сияет на фоне звѐзд, зажигает алым пламенем Его плащ и бросает лѐгкие блики на окрестные скалы.

Живописные боковые створки последней, сокровенной части Изенгеймского алтаря посвящены житию Святого Антония. Правая створка прославляет стойкость отшельника в противостоянии страшным чудовищам-демонам; левая изображает встречу Антония со Святым Павлом Пустынником. Мирная беседа двух старцев протекает на опушке фантастического заброшенного леса. Сквозь мрачные силуэты деревьев просвечивает чудесная белая гора. Еѐ громада кажется невесомой — так неуловима граница, разделяющая ясные небеса и голубоватые льды, укрывающие еѐ вершину.

Чуткость к красоте природы, живость многокрасочной палитры, волнующее сказочное настроение,

характерные для произведений Матиса Нитхардта, нашли отражение в творчестве других немецких мастеров, работавших в начале XVI в.

АЛЬБРЕХТ АЛЬТДОРФЕР
(около 1480—15.38)

А'льбрехт А'льтдорфер — один из основателей жанра новоевропейского пейзажа, родился в Регенсбурге (Бавария).

В «Лесном пейзаже с битвой Святого Георгия» (1510 г.) мастер использовал выразительные возможности техники рисунка на тонированной бумаге. Сначала художник широкой кистью размашисто набросал тѐмно-зелѐную листву, а потом тонкой кисточкой каллиграфически прочертил блики солнца на ветках и листьях. В нижней части картины деревья образовали небольшой просвет — эта деталь возвращает зрителя к теме картины, привлекая внимание к сцене поединка рыцаря с драконом.

В том же, 1510 г. была написана картина «Святое Семейство». Как следует из сделанной на ней надписи, Альтдорфер пожертвовал своѐ произведение какому-то храму. Сцена мирного отдыха Иосифа и Марии с Младенцем у фонтана на пути в Египет представлена художником несколько сентиментально, а пейзаж — гористый морской берег, на котором в ярких лучах заходящего солнца стоят словно игрушечные дома и башенки, напоминает уютную сказку.

В 20-х гг. XVI в. мастер обратился к собственно пейзажу — без сюжетных мотивов. Этот жанр в его творениях представляют десятки рисунков и гравюр и две картины «Дунайский пейзаж» и «Пейзаж с мостиком». Альтдорфер писал эти картины по памяти в мастерской, объединяя в одном произведении пейзажи, увиденные в разных местах. Замечательно, что Альтдорфер не только сам отдавал предпочтение изображению природы, но и получал заказы от поклонников «чистого» пейзажа.

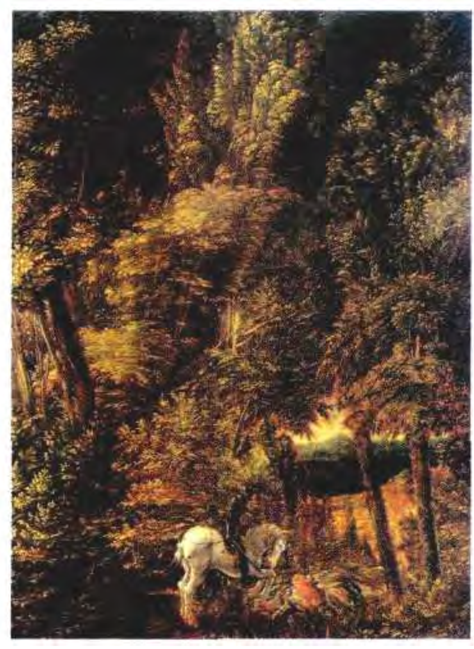
В 1529 г. А. Альтдорфер создал картину «Битва Александра Македонского с Дарием», которая хранится в Старой пинакотеке в

СТАРАЯ ПИНАКОТЕКА В МЮНХЕНЕ

Старая пинакотека в Мюнхене, столице Баварии, — это уникальная коллекция живописных полотен, собранных правителями этой земли. Начало почти пятивековой истории пинакотеки *{греч.* «хранилище картин») относится к 1528 г. Именно тогда герцог Вильгельм IV фон Виттельсбах (1508—1550 гг.) заказал лучшим немецким художникам картины на исторические и библейские темы для того, чтобы украсить летний павильон своей резиденции. Первой картиной, попавшей в его собрание, стала «Битва Александра Македонского с Дарием», написанная Альбрехтом Альтдорфером в 1529 г.

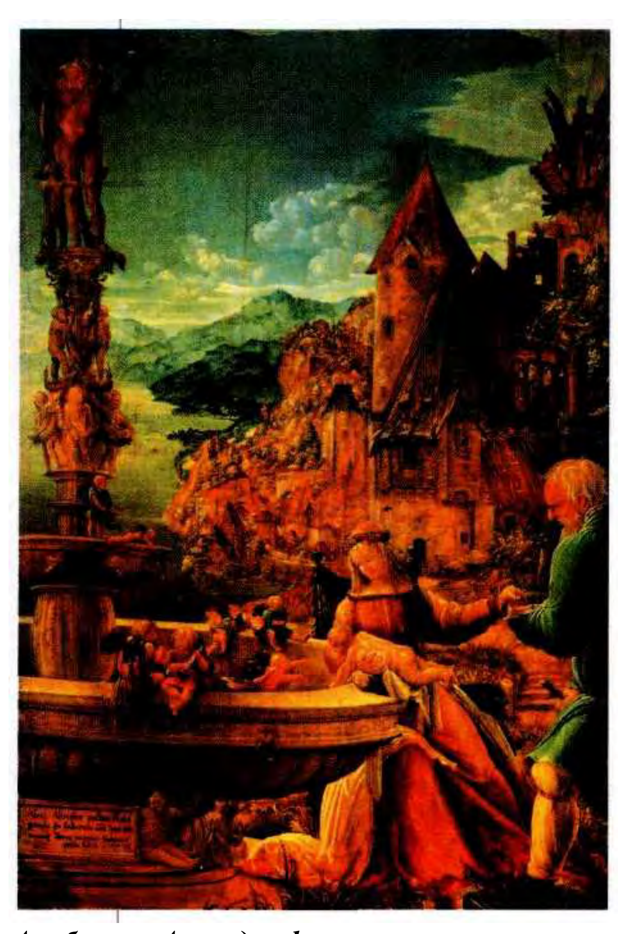
Наследники Вильгельма IV продолжили традицию коллекционирования живописных произведений. Большинство картин благодаря заботам владельцев и хранителей пинакотеки дошли до нашего времени. Герцог Максимилиан I (1597—1651 гг.) собирал немецкую живопись XVI в. При нѐм была приобретена, в частности, картина Альбрехта Дюрера «Четыре апостола» (1526 г.), ставшая самым известным экспонатом пинакотеки. Свою картину Дюрер преподнѐс в дар родному Нюрнбергу, но Максимилиан I буквально выманил шедевр у жителей этого города. При Максимилиане II Эммануиле (1679—1726 гг.) пинакотека приобрела славу одной из лучших в Европе. Страсть Максимилиана Эммануила к коллекционированию привела к тому, что долги правителя достигли громадной суммы, которую его наследники выплатили лишь через пятьдесят лет после его кончины. Однако именно он во время своего наместничества в Южных Нидерландах приобрѐл там у одного антиквара уникальное собрание фламандской живописи XVII в., в том числе полотна Рубенса и ван Дейка. В начале XIX столетия в коллекцию вошло множество картин знаменитых живописцев Северной Европы — Гольбейна Младшего, Нитхардта, Рембрандта, мастеров итальянского Возрождения — Рафаэля, Тициана и др.

Значительно обогатил собрание баварский король Людовик I (1825—1848 гг.), который приобрѐл произведения Боттичелли, Гирландайо, Рафаэля, Перуджино. При Людовике I было возведено специальное здание для пинакотеки, в котором она размешается до сих пор. Строительство, завершѐнное в 1836 г., осуществил выдающийся немецкий архитектор Лео фон Кленце (1784—1864). В облике музея фон Кленце использовал мотивы итальянских дворцов эпохи Возрождения. Восхищѐнный этой работой, русский император Николай I обратился к фон Кленце с предложением построить в Петербурге новый Эрмитаж. А здание в Мюнхене объединило под своей крышей все разделы коллекции баварских правителей и было названо Старой пинакотекой в отличие от Новой, находящейся неподалѐку в том же городе.



Альбрехт Альтдорфер.

Лесной пейзаж с битвой Святого Георгия. 1510 г. Старая пинакотека, Мюнхен.



Альбрехт Альтдорфер.
Святое семейство. 1510 г.
Государственные музеи, Берлин.

Мюнхене. В сражении между войсками Александра Македонского и персидского царя Дария III, произошедшем в 333 г. до н. э. в Сирии, персы потерпели поражение. Зрителя прежде всего поражает контраст между небольшим размером картины и грандиозностью изображѐнного зрелища. С высоты птичьего полѐта открываются морской берег и тесная котловина, в которой отчаянно сражаются множество крошечных фигурок. Ход битвы достаточно ясен — побеждает войско, расположенное справа. Это македоняне: на их знамѐнах изображѐн грифон — легендарный герб Македонского царства. Кавалерия македонян в сверкающих доспехах двумя клиньями врезается в строй врагов; из лагеря на берегу моря спешат свежие отряды. Персы дрогнули, сейчас они обратятся в бегство. Ещѐ миг — и решится спор двух многотысячных армий, двух мировых империй.

Однако это содержание лишь нижней половины картины. Бурная сцена сражения напоминает разорѐнный муравейник на фоне морского залива, дальних гор и необъятного вечернего неба. Солнце заходит, и всѐ ярче становится серп луны. Солнце и луна, появившиеся на небосводе одновременно,— древний символ события всемирного значения. День и ночь ведут борьбу не менее драматичную, чем битва греков и персов. Солнце склонилось к горизонту, из последних сил отражая натиск полной тьмы, ползущей оттуда, куда бегут побеждѐнные персы. Победа на небе противопоставлена победе на земле. Что это? Ироническая насмешка над величием Александра или образ вселенского равновесия? Картина Альбрехта Альтдорфера является своеобразным зеркалом реального пространства: восток расположен слева, запад, куда заходит солнце и откуда явилась армия Александра Македонского, — справа. Судьбы людей и стран, свет и тьма, пространство и время причудливо перемешаны в этой загадочной картине.

*Грифон — мифическое крылатое существо с головой орла и телом льна.



Альбрехт Альтдорфер.
Битва Александра Македонского с Дарием. 1529 г.
Старая пинакотека, Мюнхен.
555

Альтдорфер и сам не способен понять до конца смысл происходящего. Ему незнакома отрадная уверенность людей Средневековья в безусловной правоте одной из сражающихся сторон (той, с кем

Бог). Миром его картины управляет не благой Творец, а слепая Судьба — в этом родство творчества Альтдорфера с искусством Нового времени.

ЛУКАС КРАНАХ СТАРШИЙ

(1472—1553)

Лукас Кранах Старший, а точнее Лукас Моллер из Кранаха в Верхней Франконии, с ранней юности странствовал по Германии в поисках признания. В 1493 г. он отправился в Святую землю — Палестину — со свитой герцога Саксонии Фридриха Мудрого, затем поступил к нему на службу и поселился в Виттенберге. В 1508 г. Кранах был пожалован в дворяне и в том же году по поручению герцога побывал в Нидерландах. Он возглавлял художественную мастерскую, в которой было больше десяти помощников, издавал книги, совмещая эти занятия с винной и аптечной торговлей. Постепенно художник стал самым богатым бюргером Виттенберга, неоднократно избирался бургомистром города.

Лукас Кранах был сторонником Реформации. Он иллюстрировал протестантские памфлеты (обличительные сочинения), неоднократно рисовал и писал портреты основоположника и видного деятеля Реформации Мартина Лютера. Переезд герцога Саксонского, попавшего в опалу императора, из Виттенберга в Веймар в 1550 г. вынудил художника покинуть гостеприимный город. Однако в Виттенберге продолжали работать его сыновья; династия художников, основанная



Лукас Кранах Старший
Портрет Мартина
Лютера.
Уффици, Флоренция.

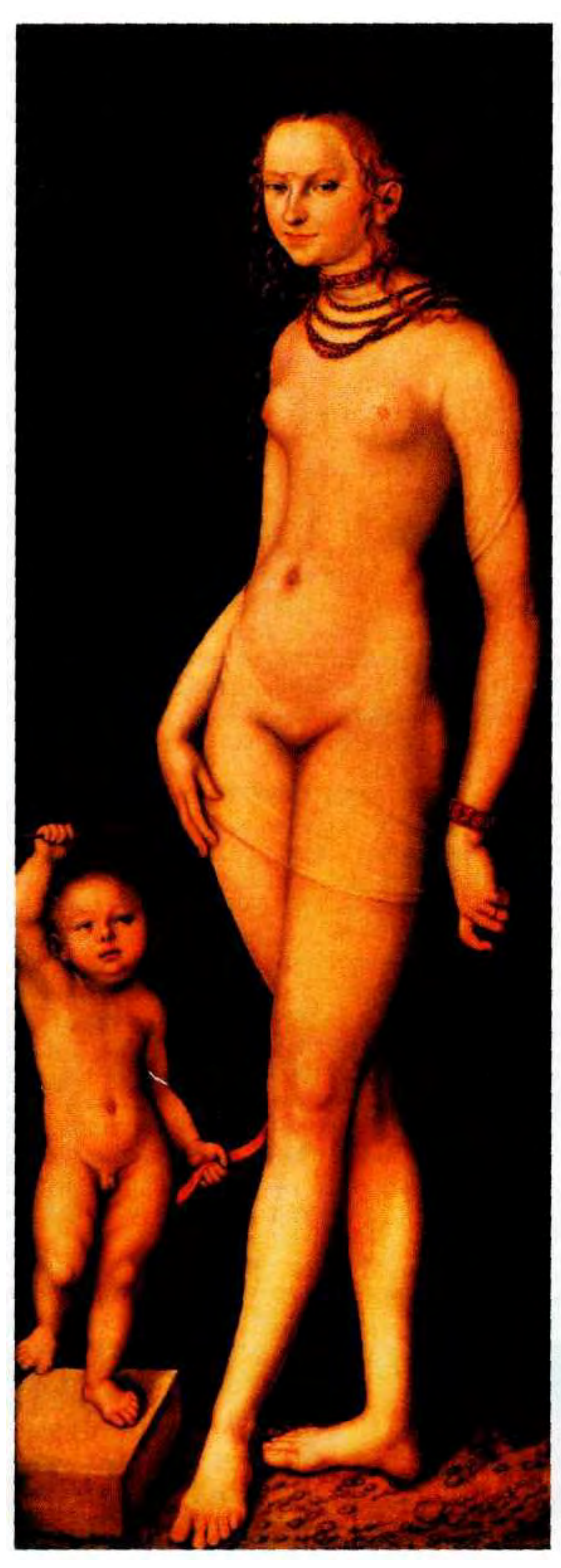


Лукас Кранах Старший.
Портрет Морица Саксонского. Около 1526 г. Гессенский музей, Дармштадт.
556

Лукасом Кранахом, просуществовала до XVII в.
Для живописной манеры Лукаса Кранаха Старшего характерна любовь к эффектным, увлекающим зрителя сценам в сочетании с прямолинейной, едва ли не грубой трактовкой образов. Кранах — художник декоративного склада; сто настоящим призванием были не сюжетные картины, а красочные росписи, которыми он украшал залы герцогских замков.
Работая над портретами, Кранах относился к моделям с симпатией, но без восхищения; он не идеализировал своих заказчиков, но и не особенно стремился проникнуть в их внутренний мир. Возможно, именно из-за этой безыскусности ему лучше всего удавались портреты детей (портрет Морица Саксонского в детстве, 1526 г.). Живя в университетском Виттенберге, Кранах писал картины на античные темы. Мастер часто обращался к античным сюжетам. Однако древние мифы Лукас Кранах Старший пересказывает как занятные чужеземные сказки, охотно добавляя что-нибудь от себя.

ГАНС ГОЛЬБЕЙН МЛАДШИЙ
(1497 или 1498—1543)

Деятельность последнего из крупных немецких живописцев XVI в. — Ганса Го'льбейна Младшего — протекала в основном вне пределов его родины. Гольбейн родился в городе Аугсбурге (Бавария) в семье известного живописца. В 1515 г. он поселился в Базеле (Швейцария), где быстро завоевал признание заказчиков. Позднее Гольбейн переехал в Милан (Северная Италия), где познакомился с прославленными творениями Леонардо да Винчи. В 1519 г., вернувшись в Базель, Гольбейн открыл мастерскую, к нему стали поступать крупные заказы. Гольбейн славился в Базеле не только как живописец. Он выполнял эскизы витражей, ювелирных изделий,



Лукас Кранах Старший. Венера и Купидон. 1530 г.
Государственные музеи, Берлин.
557

костюмов, расписывал фасады зданий — для этой работы его нередко приглашали домовладельцы из других швейцарских городов.

На знаменитой картине Гольбейна «Мѐртвый Христос» (1522 г.) тело Иисуса, простѐртое в тесном, низком, словно гроб, пространстве, написано предельно реалистично. По преданию, Гольбейн писал Христа с утопленника. Именно из-за этого беспощадного реализма картина получилась страшнее сцены Распятия Изенгеймского алтаря: Нитхардт изобразил смерть Бога, Гольбейн — смерть человека. Эту работу Гольбейна замечательно комментируют слова Ф. М. Достоевского: «Да от этой картины у иного ещѐ вера может пропасть!». Однако следует помнить, что базельская картина — это только часть несохранившегося алтаря. Как знать, что было изображено на других створках? Может быть, Гольбейн лишь оттенял натуралистическим мрачным образом Христа светлую сцену Его Воскресения?

Люди XVI столетия относились к смерти более спокойно, чем Достоевский. В 20-х гг. Гольбейн выпустил серию небольших ксилографий «Пляски Смерти». Здесь Смерть, как правило, не вызывает никакого ужаса и страха у тех, к кому она приходит. Несмотря на отталкивающий облик, Смерть выглядит полноправной обитательницей земного мира и по-будничному просто занимается своим ремеслом: уводит за руку епископа от его паствы, наливает последний кубок вина королю, помогает крестьянину допахать его поле, с оружием в руках встречает солдата в бою.

В 1529 г. мастер написал для базельского бургомистра Якоба Майера образ Богоматери. Вечная идея покровительства Богоматери передана трогательно и наивно: Мария, с простым и кротким лицом крестьянки, накрывает своим плащом супругов Майер и их детей.

Осенью 1526 г. Гольбейн, запасшись рекомендациями известного философа и писателя Эразма Роттердамского (1469— 1536), портреты которого он неоднократно писал, отправился в Англию. В Лондоне благодаря этим рекомендациям он нашѐл тѐплый приѐм в доме друга Эразма Роттердамского — первого советника короля Генриха VIII, одного из основоположников утопического социализма Томаса Мора (1478—1535). Во время этой поездки художником был написан портрет многочисленной и счастливой семьи Моров, который сгорел в XVII в.

В 1528 г. Гольбейн вновь переехал в Базель. Сначала он получил от городского Совета заказ на росписи здания ратуши, но когда власть в городе перешла в руки протестантской иконоборческой партии, художник оказался без работы. В 1532 г. Гольбейн был вынужден навсегда расстаться с семьѐй. Он вновь отправился в Англию, но там его ждали печальные известия. Друг и покровитель мастера Томас Мор за несогласие с антикатолическими реформами Генриха VIII попал в опалу, а затем был казнѐн. Некоторое время Гольбейн жил за счѐт заказов своих земляков — купцов из Германии. В портрете Георга Гисе (1532 г.) передан дух бюргерской среды. Долговые расписки, расчѐтные книги, весы — естественное окружение торговца.

В 1533— 1534 гг. Гольбейн создал портреты членов французского



Ганс Гольбейн Младший.
Мѐртвый Христос.
1522 г.
Городской музей, Базель.



Ганс Гольбейн Младший. Пляски Смерти. Гравюры. 20-е гг. XVI в.

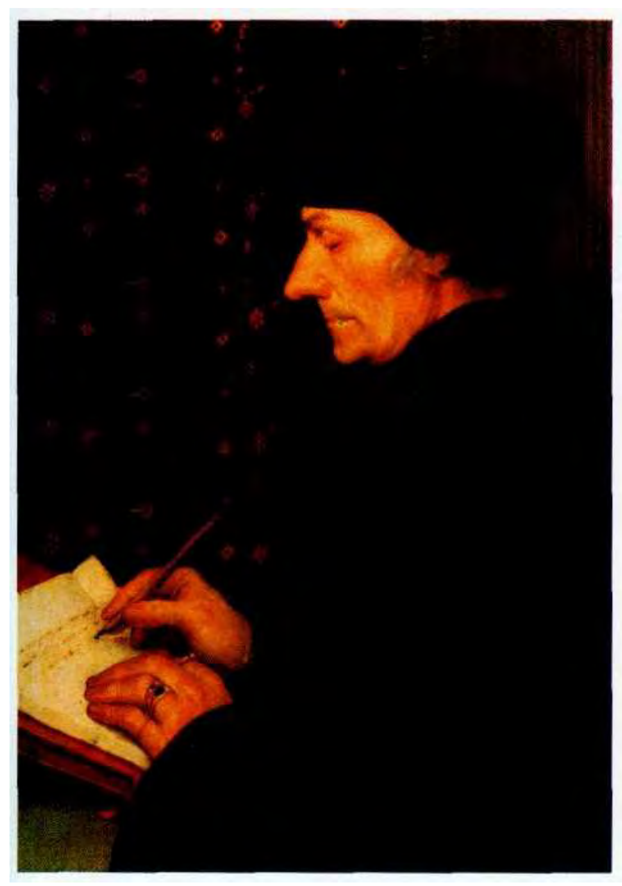


Ганс Гольбейн Младший.
Портрет Георга Гисе. 1532 г.
Государственные музеи, Берлин.

посольства при лондонском дворе. На портрете посол Шарль де Моретт (1534 г.) смотрит на зрителя спокойно и гордо. В его уверенной позе, изысканно-сдержанном стиле костюма чувствуется подлинный аристократизм. Живые чѐрные глаза посла оттеняет благородная проседь в бороде, а белизна рукавов рубашки эффектно контрастирует с чѐрным атласом камзола. В 1536 г. Гольбейн был приглашѐн ко двору Генриха VIII. Портрет короля (1538 г.) композиционно повторяет портрет синьора де Моретта, но при сопоставлении неприятно поражает надменная осанка короля и вызывающая роскошь его наряда.

В 1543 г. Ганс Гольбейн Младший в расцвете творческих сил умер в Лондоне от чумы. Его живопись, с еѐ декоративностью, благородной сдержанностью, тонким психологизмом, послужила основой для создания английской живописной школы.

Ганс Гольбейн Младший был последним крупным немецким живописцем XVI в. То, что его творчество протекало в основном вне пре-



Ганс Гольбейн Младший.
Портрет Эразма Роттердамского. Лувр, Париж.



Ганс Гольбейн Младший.
Богоматерь и семья Якоба Майера. 1529 г. Музей замка, Дармштадт.

делов родины — факт весьма характерный. После 1529 г. изобразительное искусство Германии переживало кризис, последствия которого были окончательно изжиты только к началу XIX столетия.

Идейные битвы Реформации расшатали средневековые основы Возрождения в Германии. Иконоборческое движение, прокатившееся в 20-е гг. XVI в. по Швейцарии, Эльзасу, Вестфалии, нанесло церковным памятникам не меньший ущерб, чем в Нидерландах. Вожди немецкой Реформации не отрицали религиозного искусства, но чаще всего они были к нему равнодушны. Мартин Лютер писал, что ему безразлично, есть или нет в церквах картины и статуи. Однако добавлял: «Хотя лучше, если бы их вовсе не было». Протестанты, впрочем, прибегали к изобразительному искусству для проповеди нового учения. Итогом совместного творчества богословов и художников стали сложные и надуманные картины — аллегории, унылые иллюстрации к протестантской проповеди. Немецкие католические художники, подчинѐнные предписаниям церкви, также утратили вкус к творчеству.



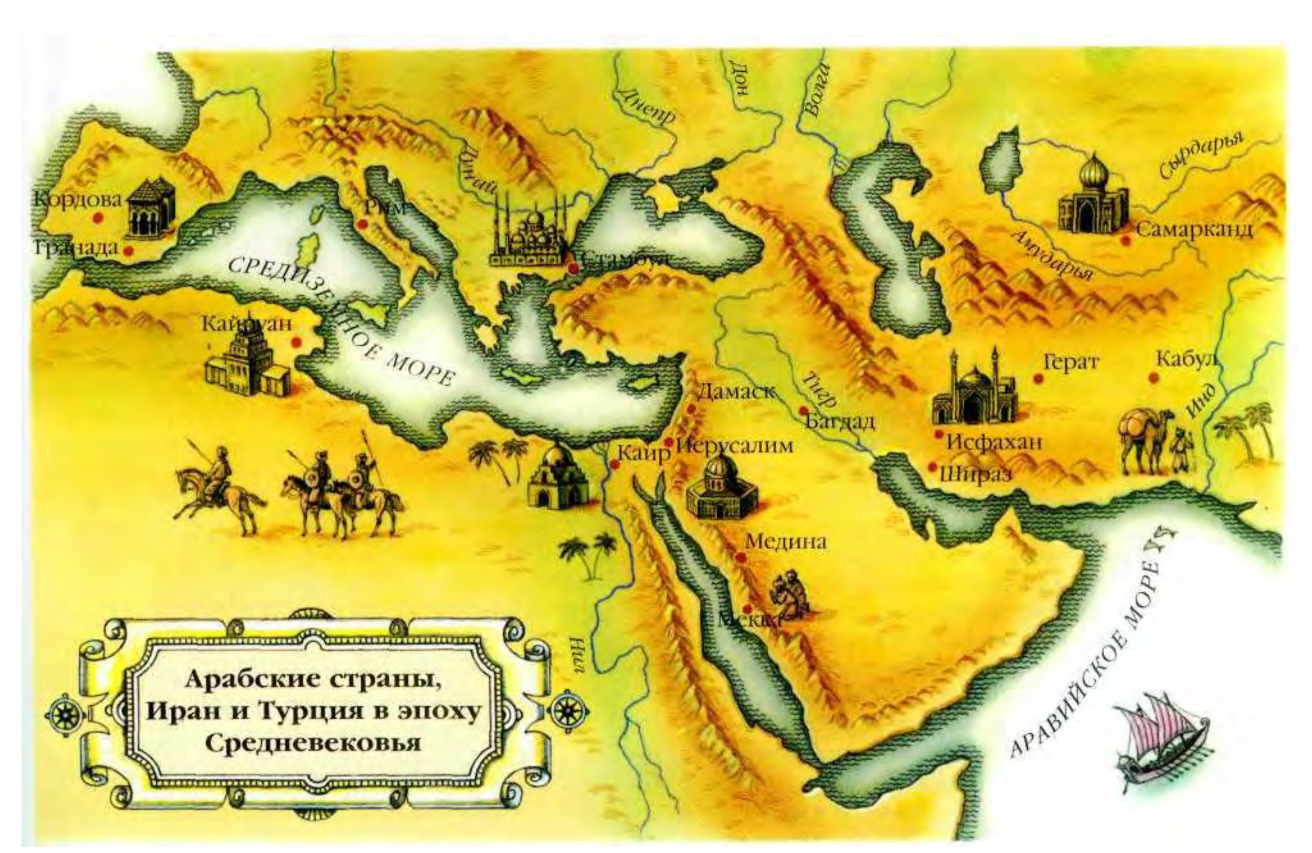


ИСЛАМ
И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО
ИСЛАМ И АРХИТЕКТУРА
ИСКУССТВО ХАЛИФАТА ОМЕЙЯДОВ
ИСКУССТВО ХАЛИФАТА АББАСИДОВ
МАВРИТАНСКОЕ ИСКУССТВО
ИСКУССТВО ИМПЕРИЙ ТИМУРИДОВ, СЕФЕВИДОВ И ОСМАНОВ

География современного арабского мира удивительно разнообразна. Обрамлѐнный морями и заливами Индийского океана Аравийский полуостров поделили между собой Саудовская Аравия, Йемен, Оман и небольшие государства, обращѐнные к Персидскому заливу. Ирак стал преемником цивилизаций Месопотамии; Сирия, Ливан и Иордания занимают территории древних Сирии, Финикии и частично Палестины, на землях которой произошли события библейской истории. Египет унаследовал простиравшиеся вдоль Нила владения Древнего Египта. На североафриканском побережье Средиземного моря, получившем у средневековых арабских географов наименование Ма'гриб {*араб.* «запад»), расположены государства Ливия, Тунис, Алжир и Марокко.
История и культура арабских стран тесно связаны с Ираном и Турцией, которые в свою очередь оказали влияние на художественные традиции Средней Азии и Кавказа.

Аравия в древности была частью мира, о котором рассказывает Библия — священная книга иудеев и христиан. Аравийцы, которые в основном были семитами, говорили на языках, близких и понятных народам Палестины и Сирии, и издавна поддерживали с ними торговые и культурные связи.
Среди аравийцев долго сохранялись первобытные верования: обожествление небесных светил, камней, источников, деревьев. Сама природа Аравии — необъятные безжизненные пустыни и пленительные цветущие долины, палящий зной днём и нестерпимый холод ночью, внезапно налетающие бури, миражи и коварные песчаные бездны, способные поглотить целые караваны, — порождала поверья о злых и добрых джиннах (духах). Эти представления прочно вошли в мир арабских сказок.
В первой трети VII в. в городе Мекке (на западе Аравийского полуострова, ныне — Саудовская Аравия) возникла новая религия — ислам. Основатель ислама Мухаммад (около 570 — 632), выходец из мекканской купеческой среды, осознал себя Пророком в сорокалетнем возрасте. В своих проповедях и наставлениях он передавал воспринятые им божественные откровения (сначала в Мекке, а затем в Медине — городе, расположенном к северу от Мекки, где он прожил последние десять лет своей жизни). Проповеди Мухаммада позднее были записаны и составили Священную книгу мусульман (последователей ислама) — Коран. С утверждением новой религии Мекка стала священным городом мусульман.
Мусульманская община, созданная Мухаммадом, быстро развивалась и во второй половине VII в. превратилась в сильное государство, глава которого — халиф — одновременно был его духовным и политическим правителем. После смерти Мухаммада пришедшие ему на смену четыре «праведных халифа», а затем их преемники сумели сосредоточить в своих руках огромную власть и создать небывалых размеров державу — Арабский халифат. В VIII в., когда Халифат пребывал в зените могущества, его владения простирались от побережья Атлантического океана на западе до берегов Инда и Сырдарьи на востоке. Ислам постепенно распространился среди народов,





Арабские страны, Иран и Турция в эпоху Средневековья

ИСЛАМ

Ислам — одна из мировых религий, т. е. вероучение, которое исповедуют люди разных стран независимо от их национальности. Ислам *(араб.* «предание себя Богу») означает абсолютную веру в единого и единственного Бога — Аллаха, ниспославшего людям через своего Пророка Мухаммада Священное Слово, которое тот должен был «читать вслух», т. е. проповедовать. Люди, исповедующие ислам, называются мусульманами (от *араб.* «муслим» — «предавший себя Богу»). Каждый мусульманин обязан признавать единственность Аллаха и пророческую миссию Мухаммада; исполнять пять раз в день обряд молитвы; добровольно отдавать часть своих доходов в пользу бедных; соблюдать пост в священный месяц мусульманского календаря — рамадан; хотя бы раз в жизни совершить паломничество в Мекку, к главной святыне ислама — Каабе.

Коран *{араб.* «аль-Куран» — «чтение вслух») — священная книга мусульман — поначалу был собранием устных текстов, а в виде написанной книги появился только после смерти Пророка, когда созданным им мусульманским государством стали управлять его «заместители» — халифы. Самые ранние рукописи Корана предположительно восходят к рубежу VII—VIII вв. Коран включает 114 глав, или сур. Каждая сура *(араб.* «ряд», «ранг») состоит из аятов *(араб.* «знак», «чудо») — меньших отрывков текста, которые европейцы обычно называют стихами. Коран — это универсальная энциклопедия мусульман, содержащая сведения по мусульманской мифологии и священной истории, свод правил повеления в семье и общине, основы мусульманского законодательства, философии и эстетики. Вместе с тем Коран является поистине замечательным произведением средневековой литературы Востока, эталоном классического арабского языка, неиссякаемым источником исследований учѐных-арабистов.

Ислам не только религия. Это система взаимоотношений человека и общества, определяющая образ жизни мусульманина. Источником для решения возникающих в жизни проблем наряду с Кораном для мусульман является сунна *(араб.* «пример») посланника Аллаха — поступки и высказывания Пророка Мухаммада, зафиксированные (сначала устно, а с IX в. письменно) как Священное предание в виде «рассказов» — хадисов.

Ислам, не признавая посредничества между Богом и человеком, не создал организации типа церкви. Главой мусульман является имам, что в переводе с арабского означает «человек, стоящий впереди». В самом прямом смысле слова это тот, кто, стоя впереди молящихся, руководит коллективной молитвой в мечети, в более широком смысле — это глава мусульманской общины. Поскольку Мухаммад и первые халифы сами руководили молитвой и одновременно возглавляли общину-государство, имам стал восприниматься всеми мусульманами как носитель духовной и светской власти.



Рукописный Коран.



Суры Корана. Арабская книжная миниатюра. 1389 г. Баварская государственная библиотека, Мюнхен.

566

подчинѐнных власти халифов. Язык Корана — арабский — стал языком государственной администрации и межнационального общения. Коран и хадисы (рассказы о поступках и высказываниях Пророка Мухаммада, почитаемые как сунна — образец святости и правоверия) составили основу мусульманского образа жизни и государственного управления.

Отношение ислама к знанию как к одному из признаков всемогущества Бога — Аллаха — и необходимому условию истинной веры поощряло развитие науки, а вместе с тем и искусства, которое считалось видом знания. В VIII— XШ вв. на арабский язык были переведены многие сочинения греческих, римских и византийских авторов. Таким образом достижения античной философской и научной мысли стали достоянием культуры Халифата, а затем, через арабские источники, распространились и в средневековой Европе,

КААБА

В Коране сказано, что Мекка расположена в «долине, лишѐнной злаков»; с древности это была заповедная для западноаравийских племѐн территория, где запрещалось охотиться, заниматься земледелием, проливать кровь. Полагают, что Мекка выросла из караванной стоянки у целебного источника Замзам. Около источника было построено небольшое святилище в виде прямоугольной каменной ограды — Кааба *(араб.* «куб»). В начале VII в. еѐ заново сложили из камня и дерева, слои которых чередовались. Здание девятиметровой высоты с плоской крышей, поддерживаемой шестью деревянными столбами, оштукатурили внутри и украсили росписями.

Желая привлечь на свою сторону население всей Аравии, Мухаммад объявил Мекку священным городом мусульман, а Каабу — главной мусульманской святыней. С 624 г. Кааба навсегда стала священным центром ислама и киблой — священным ориентиром мусульман, которые молятся, обращаясь в еѐ сторону.

В конце VII в. Каабу, разрушенную пожаром, вновь перестроили. Ныне святилище, стоящее в центре главной мечети города Мекки, представляет собой каменный куб высотой пятнадцать метров со сторонами десять и двенадцать метров, ориентированный углами по сторонам света. В восточный угол на высоте, равной полутора метрам, вмонтирован священный «чѐрный камень»; он состоит из трѐх оправленных в серебро кусков, предположительно метеоритов. Каждый год Каабу драпируют новой кисвой — чѐрной тканью с вышитыми золотом и серебром сурами (главами) Корана.



Кааба.
Мекка. Саудовская Аравия.
567

ИСЛАМ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Ислам никогда не допускал возможности внешнего сходства Бога с человеком или другим земным существом, поэтому изобразительное искусство оказалось исключѐнным из религиозной жизни мусульманина, оставаясь достоянием главным образом светской культуры. Хотя Коран не запрещал изображать людей и животных, в некоторых хадисах говорилось о том, что Мухаммад порицал таких художников. Придавая изображению реальную форму, человек тем самым как бы оспаривал у Бога его исключительное право на творчество, нарушая главное положение ислама «Нет Бога, кроме Аллаха...». Начиная с IX в. подобные утверждения появлялись и в богословских сочинениях, но всякий раз находился толкователь, разъяснявший, что запрет касается не изображений как таковых, а использования их в качестве объектов поклонения.

Художник, не смея уподоблять свои произведения Божьим творениям, не стремился воспроизводить земную реальность. Мусульманин воспринимал земной мир как иллюзию мира подлинного, сокрытого от глаз смертного. Этот истинный мир совершенной красоты следовало постигать умозрительно, разумом, через цепь отвлечѐнных понятий и ассоциаций, вызываемых чтением Корана, произнесением молитв, начертанием и созерцанием священных надписей с цитатами из Корана, хадисами, именами Аллаха, Мухаммада и праведных халифов. Не изображение, а слово, художественно оформленное в виде надписи или графического символа, стало главным носителем религиозной идеи ислама. Священное слово Корана, начертанное на входах-порталах и стенах зданий, написанное на переплѐтах и страницах рукописей, включенное в узоры на тканях, коврах, изделиях из керамики, стекла или металла, вплетѐнное в орнаменты на фонтанах и надгробиях, сопровождало мусульманина всю жизнь. Это слово вмещало в себя целый мир духовных переживаний верующего, давало ему подлинное эстетическое наслаждение. Каллиграфия и орнамент — декоративные формы воплощения представлений о бесконечном многообразии и красоте сотворѐнного Аллахом мира — стали основами художественного творчества мусульман.

Согласно Корану, красота есть результат мудрой деятельности Аллаха на благо человеку и, следовательно, красивое должно быть прежде всего полезным, целесообразным. Руководствуясь этим принципом, правители Арабского халифата охотно использовали традиции и опыт покорѐнных народов. Занимая древние города Палестины и Сирии, арабы приспосабливали к своим нуждам городское хозяйство и существующие здания, как жилые, так и культовые, руководствуясь хадисом: «Самая бесполезная вещь, пожирающая богатство верующего, — строительство». Новые здания возводились лишь там, где в них возникала потребность.



Сура Корана. Керамическая облицовка Куббат-ас-Сахры. Иерусалим. Израиль.

*Керамика (от *греч.* «керамос» — «глина») — изделия из обожжѐнной глины с различными добавками.

**Каллиграфия — искусство изображения слова.

***Орнамент — искусано изображения знака, символа.

КАЛЛИГРАФИЯ

Согласно одному из хадисов, Мухаммад сказал: «Письмо — половина знания». В средневековой культуре мусульманских Востока и Запада степень овладения «красотой письма», или каллиграфией, стала показателем интеллектуальности, образованности и духовного совершенства личности. В истоках арабской каллиграфии лежит подчинение написанного слова логике ясного, размеренного, ритмического чтения Корана.

Ранний почерк — ку'фи, тяготевший к прямолинейным, геометризованным формам букв, господствовал в мусульманской каллиграфии вплоть до XII в. и был канонизирован как почерк, которым пишутся заглавия сур Корана. В конце VIII—IX в. выделился и приобрѐл популярность среди переписчиков книг почерк насх («переписка»). Позднее он вошѐл в число «шести стилей» классического арабского письма наряду с пятью другими почерками. Муха'ккак («правильный») отличался выразительностью чѐтких букв, а райха'ни («базиликовый») — изысканностью, которую сравнивали с нежным ароматом цветущего базилика. У торжественного сульса («одна треть») криволинейные и прямолинейные элементы соотносились в пропорции 1:3. Тауки' («указ») был более убористым, а рика' — самым скорописным из всех почерков. В основе шести стилей письма лежала система «уставного письма» — хатт мансуб, изобретѐнная багдадским каллиграфом Ибн Муклой (886—940). Это система пропорций, определяющих соотношения вертикальных и горизонтальных элементов букв, а также букв в слове и строке. На основе классических арабских почерков персидские каллиграфы разработали новые стили — талик и наста'лик, которые в свою очередь дали жизнь множеству декоративных изысканных почерков. В Иране, Азербайджане и Турции в XV—XVII вв. распространился особый жанр каллиграфии — кита: миниатюрная картина, образец одного или нескольких почерков.

Орудием письма служило кала'м — тростниковое перо, способ очинки которого зависел от избранного стиля и традиций школы. Автор трактата XIV в. наставлял: «Калам очиняется косо, и знай — кончик калама должен соответствовать длине фаланги большого пальца, но багдадские

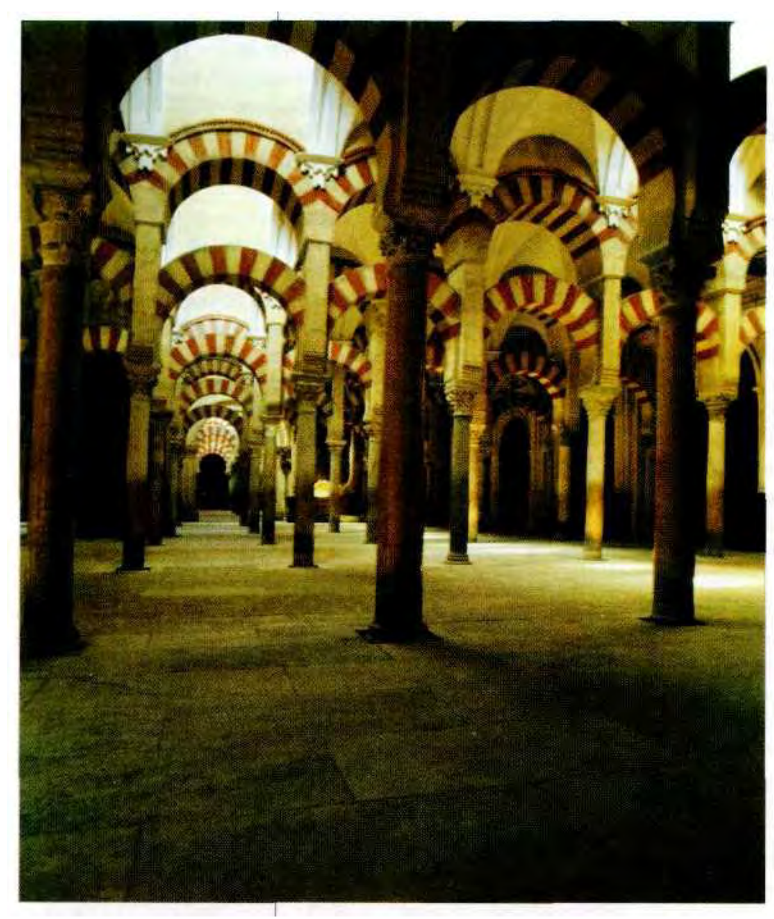
писцы очиняют его по длине ногтя...». Материалами для письма служили папирус, пергамент и бумага, производство которой было налажено в Самарканде (Средняя Азия) в 60-х гг. VIII в., а с конца X в. — и в некоторых других городах мусульманского мира. Листы покрывали крахмальным клейстером и полировали хрустальным яйцом, что делало бумагу плотной и долговечной, а нанесѐнные цветными чернилами буквы и узоры — чѐткими, яркими и блестящими.



Образец каллиграфии. Почерк сульс. Иран. XVII в.
Государственные музеи, Берлин.

ИСЛАМ И АРХИТЕКТУРА

Несмотря на войны и смены власти, арабские города быстро разрастались — во многом благодаря морской и караванной торговле, паломничеству верующих, миграциям ремесленников и переходящих к оседлости племѐн. Главное место в застройке городов заняли культовые здания — мечети, архитектура которых формировалась в соответствии с их назначением и местными строительными традициями. Обряды мусульман первоначально не требовали сооружения специальных зданий для молитвы в соответствии с хадисом: «Земля сотворена для меня как масджид (буквально «место преклонения». — *Прим. ред.)* и место чистоты, и где бы ни возникла у человека моей уммы (общины. — *Прим. ред.)* необходимость в молитве, пусть он молится». Арабским отрядам в походах в качестве масджид служила очерченная на песке территория, а киблу (направление к Каабе — главной святыне мусульман) определяли



Соборная мечеть в Кордове. Основана в 785 г., перестраивалась в IX—X вв., с 1236 г.— кафедральный собор.

по тени воткнутого в землю копья. Первые мечети, как утверждал арабский историк IX в. аль-Балазури, были «нарисованными»: они представляли собой очерченный, иногда обведѐнный рвом квадратный участок земли. Границы такого участка в городе Куфе (Ирак), например, определили по длине полѐта стрел, пущенных из одной точки на четыре стороны света.

Построенные мечети появились лишь в 665—670 гг. Они представляли собой квадратный двор, окружѐнный галереями на столбах или колоннах. На стороне, обращенной к Каабе, ставили пять или более рядов колонн, которые создавали открытый во двор молитвенный зал. Так сформировался распространѐнный в архитектуре арабских стран тип колонной мечети. Особую выразительность интерьерам колонных

мечетей придавали ряды арок, на которые опиралась крыша. Зародившаяся в колонных мечетях Ирака идея создания пространства из множества одинаковых ячеек, образуемых равномерно расставленными аркадами, получила широкое развитие во всех арабских странах. Ячейки можно было легко добавить или убрать и тем самым при необходимости изменить размеры здания.

Со временем мечети стали различаться по своему назначению. Небольшая мечеть, масджид, служила местом индивидуальной молитвы. Джами' (или джума), соборная (или пятничная) мечеть, предназначалась для коллективных молений, совершаемых всей общиной в пятницу в полдень. Главная джами города стала называться Большой мечетью (Джами иль-Кабир). В дни больших праздников горожане отправлялись в загородную мечеть — мусалла', которая представляла собой открытую площадку с единственной стеной на стороне, обращѐнной к Мекке.

Отличительной чертой любой мечети с конца VII — начала VIII в. стал михра'б — ориентированная на Каабу священная ниша (плоская, условная или вогнутая), перекрытая аркой, небольшим сводом или полукуполом и вставленная в раму. Стрельчатое завершение михраба отмечает важнейшую точку на священной «оси ислама», благодаря которой, согласно мусульманской традиции,

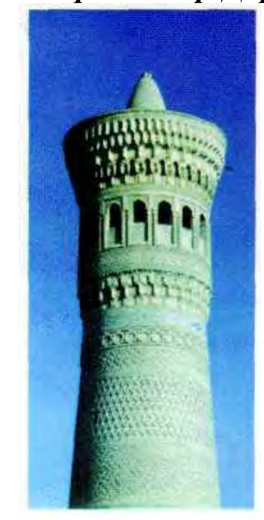
осуществляется мысленная связь молящегося с земной Каабой, отражающая его духовную связь с Каабой небесной. Святость михраба подчѐркивается его убранством и освещением: естественным — через окна в куполе перед ним или искусственным — от лампы, свисающей с верхней точки михраба к центру ниши. Его освещение соответствует словам Корана: «Аллах — свет небес и земли. Его свет точно ниша; в пей светильник; светильник в стекле; стекло точно жемчужная звезда. Зажигается он от дерева благословенного — маслины... Масло еѐ готово воспламениться, хотя бы его и не коснулся огонь. Свет на свете!
*Арка, свод и купол — архитектурные конструкции,
используемые для перекрытия пространства между столбами или колоннами (арка), а также внутренних помещений зданий и сооружений разных размеров и формы (свод, купол).

Ведѐт Аллах к Своему свету, кого пожелает...».
Соборная мечеть, джами, отличается от обыденной масджид наличием минба'ра — кафедры, с которой имам (глава мусульманской общины) произносит обязательную пятничную проповедь. Минбар всегда расположен справа от священной ниши — михраба. Первый минбар в форме сиденья с двумя ступенями был сделан по заказу Мухаммада в 629 г. В IX—XIV вв. сложился тип деревянной или каменной кафедры-минбара в виде высокого трона; к нему ведѐт лестница с перилами и декоративным входом — порталом.
Начиная с VIII в. важнейшим признаком соборной мечети стал минарет — высокая башня, с которой провозглашали призыв к молитве, чтобы он был хорошо слышен всем жителям города. Предполагают, что идею минарета «подсказала» мусульманам христианская колокольня. Однако очень скоро минарет превратился в символ мусульманского присутствия на завоѐванных территориях. С IX—X вв. минарет начал
служить главным архитектурным ориентиром в запутанной застройке средневекового мусульманского города. В различных формах минаретов отразились местные строительные традиции и эстетические вкусы. На западе мусульманского мира получили развитие варианты четырѐхгранных минаретов, а на востоке — круглоствольных. Известно



Клраван-сарай
Таш Рабат близ Нарына.
Киргизия.


Медресе Шир-Дор. Самарканд. Узбекистан.



Минарет Калян. Фрагмент. 1127 г. Бухара. Узбекистан.

также три спиралевидных минарета — два в Самарре (Ирак) и один в знаменитой мечети Ибн Тулуна в Каире (Египет). Минареты украшали поясами узорчатой кирпичной кладки или резьбой по камню, сталактитовыми карнизами и ажурными решѐтками балконов, лентами орнаментов и надписей. Завершались минареты фонарѐм, куполком или шатром.

С XII в. на востоке распространился тип соборной мечети с четырьмя айва'нами (сводчатыми или колонными залами без передней стены) на каждой стороне двора. Айванная композиция характерна также для медресе' — мусульманских богословских школ или университетов и караван-сараев — постоялых дворов.

ИСКУССТВО ХАЛИФАТА ОМЕЙЯДОВ

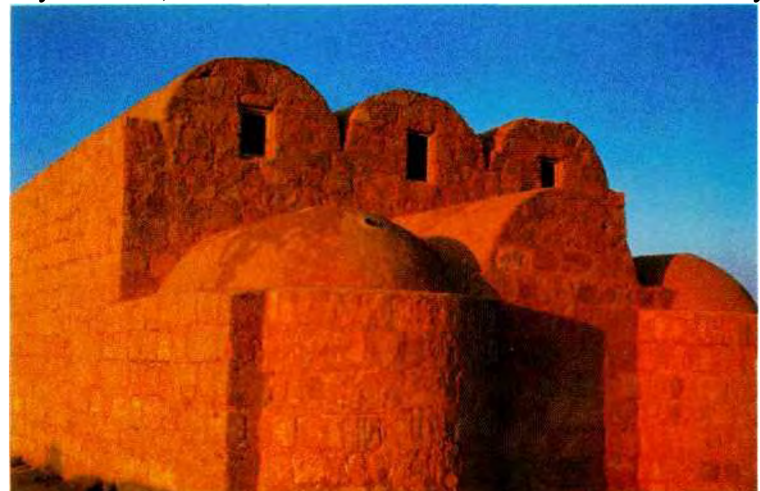
В эпоху первых арабских завоеваний и во времена правления династии Омейядов (661—750 гг.), воцарившихся в древнем городе Дамаске (Сирия), новые поселения возникали вдали от столицы, на

путях продвижения военных отрядов. Города Куфа и Ба'сра на юге и Мосу'л на севере Ирака, Фустат в Египте и Кайруан в Тунисе скорее напоминали укреплѐнные военные лагеря. Для защиты и расширения границ мусульманского мира на его окраинах сооружались крепости — рибаты, обители благочестивых воинов, борцов за веру.

В сельских районах Палестины и Сирии Омейяды строили свои поместья. С запустением этих мест они превратились в «замки пустыни». Самые знаменитые из них — Кусейр-Амра (10-е гг. VIII в.), Мшатта (первая половина VIII в.) в Иордании и Хирбет аль-Мафджар (40-е гг. VIII в.) в Израиле, Каср аль-Хайр аш-Шарки (около 728 г.) в Сирии — были украшены орнаментальными и сюжетными росписями, мозаиками, рельефами из камня и стука (искусственного мрамора). Эти замки и сохранившиеся в тунисских городах Сус и Монастир рибаты сложены были из тѐсаного камня. Внешние стены с башнями-бастионами и единственным входом в центре главного фасада образовывали в плане квадрат. Все помещения выходили на мощѐный внутренний двор.

Развитие культовой архитектуры халифата Омейядов в Сирии и Палестине началось, когда в Иерусалиме воздвигли знаменитую Куббат ас-Сахру (Купол Скалы) — третью по значению после Каабы в Мекке и мечети Пророка в Медине святыню мусульман. Традиция связывает сооружение Куббат ас-Сахры с важнейшим событием Священной истории ислама — чудесным вневременным ночным путешествием Мухаммада из Мекки в Иерусалим и восхождением к престолу Аллаха. Тогда Пророку было дано наставление относительно обязательной ежедневной пятикратной молитвы и показаны древо, венчающее мир, небесная Кааба, рай и ад.

Куббат ас-Сахра была воздвигнута в 687—691 гг. на вершине горы, священной для иудеев, христиан и мусульман, — здесь, по преданию, Авраам в подтверждение своей веры готов был принести в жертву Богу сына, а Соломон построил Иерусалимский храм. По словам историка X в. аль-Мукаддаси, это здание должно было затмить находящуюся ря-



***Кусейр-Амра. 10-е гг. VIII в. Иордания*.**

****Авраам почитается в иудаизме, христианстве и исламе. Мусульмане зовут его Ибрахимом и чтят как первого проповедника единобожия, родоначальника евреев и арабов, а также восстановителя разрушенной Потопом Каабы. Соломон (965—928 гг. до н. э.)—древнееврейский царь, почитаемый мусульманами как пророк Сулейман.

*Сталактиты — вид архитектурного украшения, внешне напоминающею природные сталактиты (известковые отложения в пещерах), за что они и получили такое название.

**Фонарь — выделенная часть архитектурного сооружения с проѐмами для освещения и вентиляции.

***Шатѐр — коническое или пирамидальное четырѐх- или многогранное перекрытие здания.

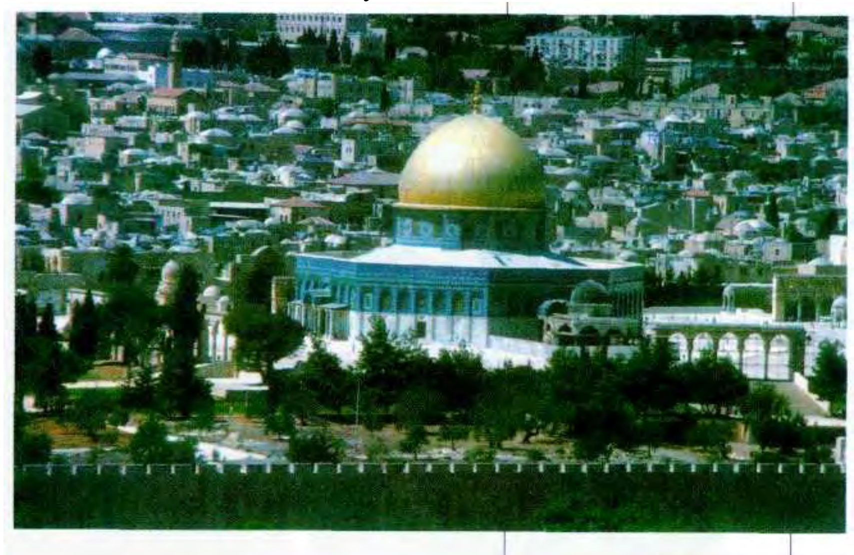
дом христианскую церковь Святого Гроба, «дабы не ослеплялись умы мусульман» еѐ великолепием и огромностью. В 874 г. арабский историк аль-Йакуби писал по поводу места возведения и

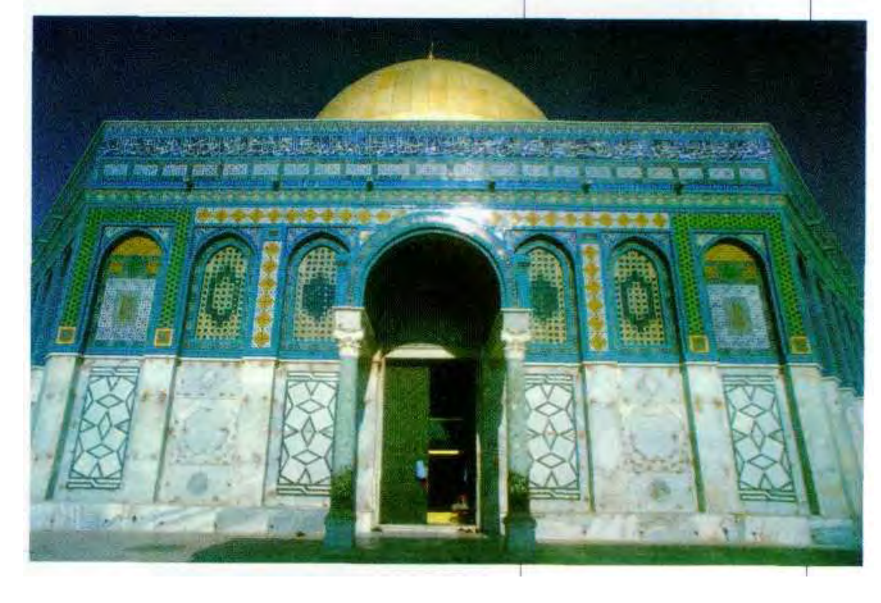
архитектуры иерусалимской святыни: «Это Скала, о которой сообщают, что на неѐ Посланник Божий поставил свою стопу... затем Абд аль-Малик (халиф в 685— 705 гг. — *Прим. ред.)* построил над Скалой купол... и люди взяли в обычай обходить Скалу точно так, как они это делали вокруг Каабы». Мусульмане воспринимали Куббат ас-Сахру как символ победы и торжества ислама.

Зодчим удалось создать сооружение, действительно царящее над городом: в панораме Старого Иерусалима сразу бросается в глаза огромный, излучающий золотое сияние купол, вознесѐнный над скалой. На половине высоты центральная, купольная часть здания окружена восьмиугольной галереей, внутреннее помещение которой разделено столбами и колоннами надвое, создавая двойной обход вокруг священной скалы. Под скалой находится пещера, превращѐнная в небольшое святилище.

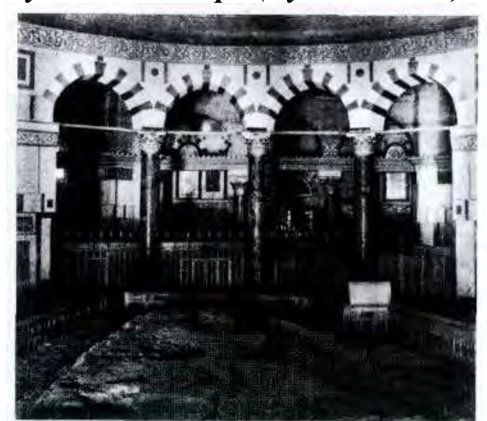
Внутри Куббат ас-Сахры четыре мощных столба с расставленными между ними изящными мраморными колоннами обрамляют скалу, выступающую над уровнем пола на полтора метра. Высота подкупольного пространства (около двадцати метров) равна диаметру купола, что придаѐт конструкции здания устойчивость и удивительную пропорциональность. Соразмерность Куббат ас-Сахры связана также с тем, что в пей число архитектурных элементов каждого вида кратно четырѐм. Возможно, это не случайно, поскольку число «четыре» ассоциируется с четырьмя буквами в арабском написании слова «Аллах» и с квадратом как символом Каабы.

Внутреннее убранство здания поражает великолепием. Его стены облицованы узорчатыми мраморными панелями; колонны увенчаны золочѐными капителями; над ними

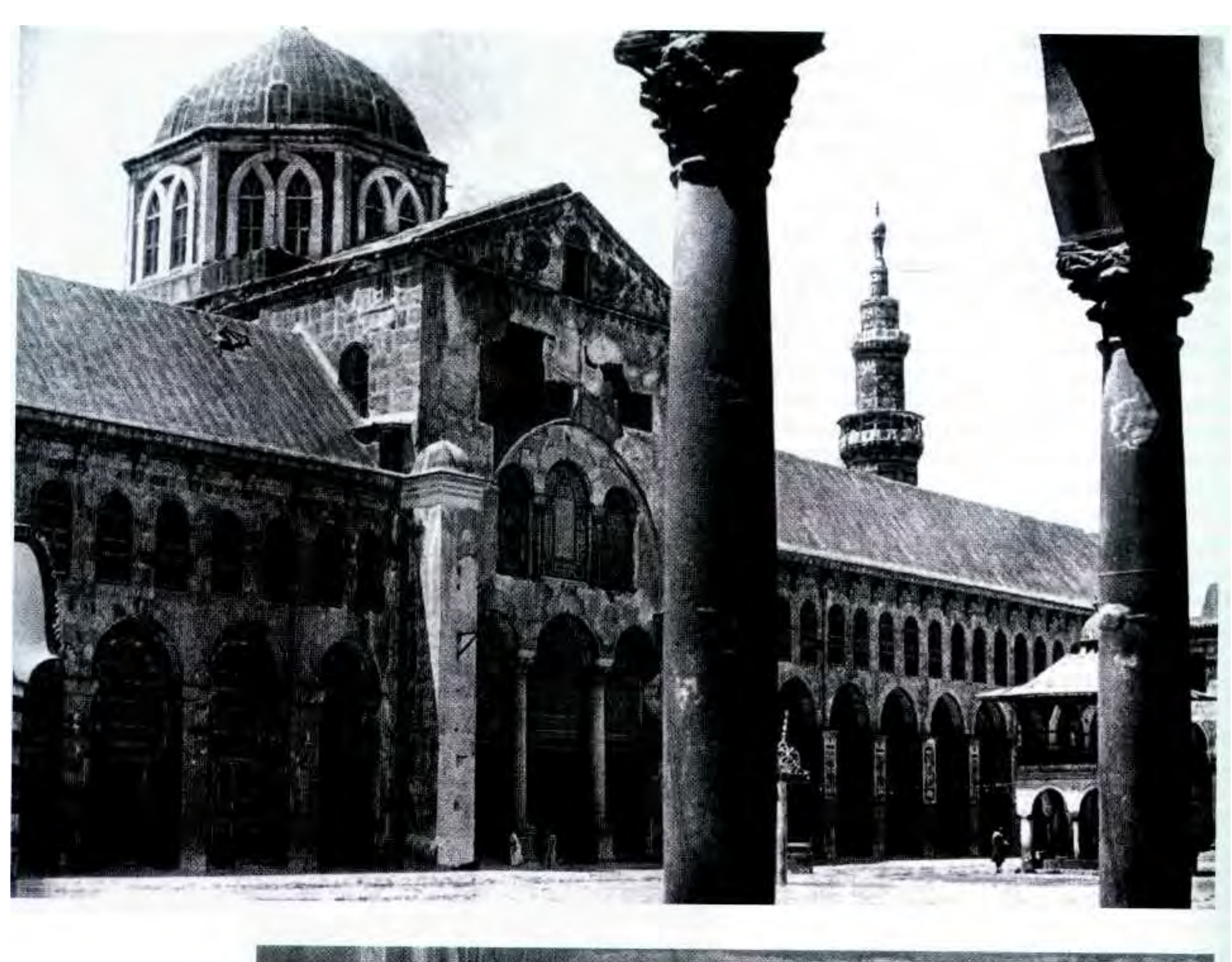




Куббат ас-Сахра (Купол Скалы). 687—691 гг. Иерусалим. Израиль.



Куббат-ас-Сахра (Купол Скалы). Интерьер. 687—691 гг. Иерусалим. Израиль.





Мечеть Омейядов. 705—715 гг. Дамаск. Сирия.

протянулись массивные балки, которые, как и притолоки четырѐх входных дверей, обшиты снизу бронзовыми пластинами с чеканкой и позолотой. Верхние части окон и обрамления арок украшают мозаики зелѐных, синих, перламутровых, пурпурных и золотых тонов. Купол, заново поставленный в

1022 г., изнутри покрыт узорным рельефом и росписью. Не менее пышно и наружное оформление здания, обновлѐнное в XVI и XIX вв.
В городах Сирии и Палестины первые соборные мечети строились на участках, купленных у христиан. В новых сооружениях использовались материалы и части прежних зданий. Так был возведѐн один из самых значительных памятников эпохи — Большая мечеть Омейядов в Дамаске (705—715 гг.), в которую вошли остатки римского святилища Юпитера Дамасского и христианской церкви Иоанна Крестителя. Дамасская мечеть внутри была украшена цветным узорчатым мрамором и великолепными мозаиками с картинами фантастического города-сада.
Памятники изобразительного искусства периода правления Омейядов — мозаики Купола Скалы и Большой мечети в Дамаске, произведения живописи и скульптуры из «замков пустыни» — показывают, как приобретало характерные черты искусство мусульманского Средневековья. Сюжетные линии, связывающие изображения с реальностью, постепенно утрачивались. Всѐ большее значение приобретала декоративность. Трѐхмерное восприятие пространства сменилось двухмерным, объѐмная трактовка фигур — их силуэтной или контурной прорисовкой. В композицию вводились мотивы, выработанные официальным искусством империй Древнего Востока. Позднее, в средневековом искусстве Ирана, Ирака, Сирии, Египта и мусульманской Испании, эти традиции утвердились в узорах, изображѐнных на тканях, коврах, вышивках, керамике, изделиях из стекла и металла.

ИСКУССТВО ХАЛИФАТА АББАСИДОВ

Халифы династии Аббасидов (750— 1258 гг.) переместили центр Халифата в Ирак. Стремление этих правителей утвердить могущество династии выразилось в небывалом размахе градостроительства. Идея города как символа власти воплотилась в архитектуре повой столицы — Багдада (Ирак), основанного на берегу реки Тигр в 762 г. Первоначально город назывался Мадинат ас-Салам (Город Мира); предполагалось, что в нѐм будут жить представители всех социальных и этнических групп государства. Халиф лично осмотрел намеченный золой на земле план будущего города и поручил астрологам выбрать время его закладки. Мадинат ас-Салам — круглый в плане, укреплѐнный стенами и рвом, с четырьмя золотыми куполами над городскими воротами, обращенными на четыре стороны света, с дворцом халифа в центре жилой застройки — в сущности был моделью Вселенной, посередине которой стоял трон «повелителя правоверных (мусульман. — *Прим. ред.*)». Видимый отовсюду зелѐный купол дворца халифов украшала бронзовая фигура всадника с копьѐм, которой молва приписывала способность указывать, откуда к столице приближается враг. Зелѐный купол как бы венчал и дворец, и столицу, и всю империю, символизируя всевластие халифа, которого в эпоху Аббасидов стали считать заместителем самого Аллаха.
Подчѐркнуто монументальный стиль искусства Аббасидов окончательно сложился в архитектуре и оформлении построенного в середине IX в. города-резиденции Самарры (от арабского названия, которое в переводе означает «приятная для глаз»), протянувшейся более чем на тридцать километров вдоль берега Тигра. Первый из самаррских дворцов, Джаусак аль-

*Астрология (от *греч.* «астрон» — «звезда» и «логос» — «слово», «знание») — учение о связи расположения небесных светил и исторических событий, судеб людей и пародов.

Хакани, построенный в 836 г., занимал территорию, только ширина которой достигала около полутора километров. В Джаусак аль-Хакани были комплексы правительственных, парадных и жилых наземных и подземных (летних) помещений, анфилады дворов, подземные водосборные цистерны, сады с бассейнами, казармы, конюшни. Не превзойдѐнным по размерам культовым сооружением считалась кирпичная колонная Большая мечеть Самарры площадью 156x240 метров. От неѐ сохранились стены, укреплѐнные полукруглыми бастионами и угловыми башнями, и гигантский спиралевидный минарет Мальвия высотой свыше пятидесяти метров. В отличие от Багдада,

возводившегося как дворец, каждый из дворцов Самарры строился как город, напоминая своей композицией и масштабами резиденции царей Ассирии и Вавилонии.
Самаррская дворцовая живопись с плоскостными контурными фигурами, которые скорее обозначали, чем изображали охоту, пир, танец, тоже отчасти возрождала традиции искусства древневосточных империй. Напротив, рельефы, украшавшие мечети, дворцы и жилые дома Самарры, свидетельствовали о том, что в тот период в мусульманском искусстве начал формироваться новый тип орнамента — *арабеска,* как назвали его европейцы.
Прекрасно сохранившаяся мечеть Ибн Тулуна (876—879 г.) в Каире (Египет) блестяще завершила ряд грандиозных аббасидских мече-



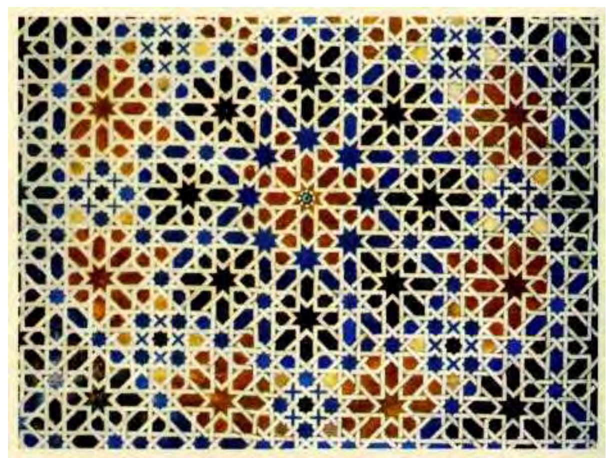
Минарет Мальвия. Середина IX в. Самарра. Сирия.

АРАБЕСКА

Арабеска (от *франц.* arabesque — «арабский») — так назвали европейцы характерный для арабского и иранского искусства сложный узор, созданный на основе точного математического расчѐта. Арабеска построена на повторении и умножении одного или нескольких элементов узора — геометрических фигур, растительных мотивов. В рисунок арабески могут вплетаться надписи, изображения животных, птиц, людей и фантастических существ. Такой орнамент фактически исключает фон: один узор вписан в другой, плотно заполняя поверхность. Этот принцип европейцы назвали «боязнью пустоты». Рисунок арабески по ритму созвучен арабской классической поэзии и музыке и согласуется с представлениями мусульманских богословов о «неопределѐнно продолжающейся ткани Вселенной». Бесконечное, протекающее в заданном ритме «движение» арабески может быть остановлено или продолжено в любой еѐ точке без нарушения целостности узора. Арабеску можно размещать на поверхности любой конфигурации и размера: не существует никакой принципиальной разницы между орнаментальными композициями на стене здания или ковре, на переплѐте рукописи и керамическом или ювелирном изделии.



Изразцы из Альгамбры. XIV в. Национальный археологический музей, Мадрид.



Изразцы из дворца Алькасар. XIV в. Севилья. Испания.

576

тей колонного типа. От иракских предшественниц еѐ отличали более компактная планировка и появление удивительно пропорциональных высоких стрельчатых арок, которые с этого времени стали характерной чертой произведений архитектуры в мусульманских странах.

История средневекового мусульманского мира насыщена бурными политическими событиями. В XI—XII вв. турки-сельджуки покорили Среднюю Азию, Иран, Северное Междуречье и Малую Азию. В XIII в. им на смену пришли монголы, захватившие Багдад в 1258 г. Они положили конец халифату Аббасидов.

В Северной Африке и Южной Испании распространилась власть династий Альморавидов (1056—1146 гг.) и Альмохадов (1121/1122—1269 гг.). Около трѐх столетий в сердце мусульманского мира правили (вплоть до 1171 г.) основатели Каира (969 г.) халифы Фатимиды, а затем султаны Айюбиды (конец XII — первая половина XIII в.) и Мамлюки (1250—1517 гг.). На Среднем Востоке в результате захватнических войн среднеазиатского правителя Тимура (1370—1405 гг.) была создана держава, положившая начало эпохе великих мусульманских империй позднего Средневековья.



Мечеть Ибн-Тулуна. 876—879 гг. Каир. Египет.

МАВРИТАНСКОЕ ИСКУССТВО

Мавританское искусство — это условное название художественного стиля, который сложился и расцвѐл в Северной Африке и Андалусии (Южная Испания) в XI—XV вв. Ярче всего мавританский стиль проявился в архитектуре.

Жемчужина мавританского зодчества — Альгамбра (на окраине города Гранада в Испании), укреплѐнная резиденция гранадских эмиров (правителей). Построена она в XIII—XIV вв. Это уникальный памятник искусства и вместе с тем типичный образец мусульманской «скрытой архитектуры». Массивные стены крепости, еѐ башни и ворота с бастионами, ловушками и потайными входами скрывают и защищают «сокровище» — дворец, одновременно роскошный и удобный для жизни. В основе композиции дворцового ансамбля лежит система дворов, расположенных на разных уровнях. Изысканно строгий Дворик миртов с прямоугольным бассейном, обсаженным апельсиновыми

деревьями и миртами, с грациозными портиками на торцах был центром Дворца приѐмов. Под прямым утлом к нему примыкает Дворец львов с залами,
утончѐнное убранство которых создаѐт атмосферу роскоши и покоя. В центре дворца — покоряющий соразмерностью и красотой форм Дворик львов с фонтаном, окружѐнным двенадцатью фигурами каменных львов. Эти грубоватые, схематичные изваяния, как утверждает надпись на фонтане, не могут никого испугать, «ибо им не хватает



Дворик львов. Альгамбра. XIII—XIV вв. Гранада. Испания.

*Турки-сельджуки — среднеазиатские тюркские племена, названные так по имени своего предводителя и X — начале XI в. Сельджука.



Альгамбра. XIII -XIV вв Гранада. Испания.

жизни, чтобы показать своѐ неистовство». Особую роль в художественном образе Альгамбры играют надписи. С совершенством исполненные и виртуозно вплетѐнные в убранство здания, они легко читаются, внушая религиозные и эстетические идеи, как бы исходящие от самой архитектуры: «Вглядись внимательно в мою изысканность и пожни пользу от пояснения украшения...».

Прекрасная архитектура Альгамбры исполнена гармонии и возвышенной поэтичности. Вознесѐнные на тонких, будто стебли тростника, мраморных колоннах, разнообразные по форме арки, кажется, парят, отделяя залитые солнцем дворики от затенѐнных галерей, охраняющих прохладу и полумрак молитвенного

зала, кельи или дворцового покоя. На изразцовых цоколях сверкают чистыми красками геометрические орнаменты. Их сменяют хрупкие, похожие на изморозь резные каменные узоры и надписи на стенах. Густо-коричневое кружево карнизов и изумрудно-зелѐные черепичные кровли завершают убранство здания. Во внутренних помещениях на сталактитовых куполах, на стенах с тонко прорисованными арабесками играет разноцветный живой узор, создаваемый пятнами света, льющегося сквозь оконные решѐтки и витражи. В глади бассейнов отражаются вечнозелѐные деревья и цветущие кусты. Нежно журчат серебристые струйки фонтанов в гранѐных чашах. Дворики с вымощенными мрамором

*Изразцы — плитки из обожжѐнной глины, часто покрытые росписями или глазурью (стекловидным покрытием поверхности, закреплѐнным обжигом).

МИНИАТЮРА

Рукописная книга ценилась в мусульманском обществе как святыня и драгоценность и была плодом совместных усилий каллиграфа, орнаменталиста, миниатюриста и переплѐтчика. Чтение и рассматривание рукописи должно было доставлять интеллектуальное и эстетическое наслаждение.

Миниатюры конца XII — XIV вв., созданные в мастерских городов Ирака, Ирана, Сирии и Египта, унаследовали подчас далѐкие друг от друга традиции сирийской и византийской живописи. Однако при всех различиях в художественных приѐмах и сюжетах книжные иллюстрации той поры имеют и много общего. Условность в изображении места действия и персонажей в миниатюрах сочетается с мастерским владением линией и цветом; множеством занимательных подробностей. Жанровые сценки, особенно в миниатюрах к поучительным коротким рассказам «Макамам», сочинѐнным иракцем аль-Харири (1054—1122), окрашены мягким юмором, порой скрывающим насмешку; их действующие лица отличаются театральной выразительностью жестов и живостью поз.

Миниатюра в ту эпоху воздействовала на стиль всех видов декоративного искусства. Наиболее популярные изображения — сцены царских приѐмов, пиров, охот, сражений, портреты правителя на троне или на коне — почти без изменений переносились со страниц рукописей на сосуды из керамики, стекла и бронзы, включались в узоры тканей, ковров и резных шкатулок из ценных пород дерева или слоновой кости. О расцвете миниатюры в XII в. можно сулить по живописи на керамике, обнаруженной при раскопках города Фустата в Египте или выполненной в мастерских иранских городов Рея и Кашана. В частности, великолепным достижением искусства является иранская многоцветная керамика *минаи'*: чаши и кубки, расписанные красками поверх глазури (стекловидного покрытия на керамике, закрепляемого обжигом).

В XV в. при дворе Тимуридов в Герате (Иран) работала китабхане — книжная мастерская, где были собраны лучшие каллиграфы и живописцы из Багдада (Ирак), Шираза и Тебриза (Иран). Там сложился утончѐнный стиль миниатюры, которую отличали изящный рисунок и чистые и «звучные» краски. В Герате работал выдающийся миниатюрист, «редкость эпохи» Кемаледдин Бехзад (около 1455—1535 или 1536). В своих произведениях, то насыщенных действием, то лирических, то располагающих к размышлению, он создал многогранный мир поэтических и философских образов. В 20-е гг. XVI в. Бехзад возглавил придворную книжную мастерскую в первой столице Сефевидов — Тебризе; его творчество оказало значительное влияние на развитие тебризской и других восточных школ живописи.

Одним из самых тонких колористов и искусных рисовальщиков XVI в. был тебризский мастер Султан Мухаммед, автор аристократически изысканных «портретов» юных принцев. Стиль школы Исфахана (Иран), столицы Сефевидов с конца XVI в., складывался под влиянием творчества придворного художника Реза Аббаси (около 1 575 — 1 635), замечательного рисовальщика, автора галереи утончѐнных образов юных придворных и выразительных портретов стариков.

При дворе османских султанов в Стамбуле (Турция) в XV в. работали итальянские мастера, в XVI—XVII вв. — каллиграфы, орнаменталисты и миниатюристы из Ирана и Азербайджана; рядом с ними трудились и местные художники. Османские владыки в первую очередь требовали от художника умения убедительно воплотить идею абсолютной власти султана. В турецкой миниатюре султан представал как идеальный правитель, глава превосходно устроенного государства. Произведения придворных живописцев как бы наглядно подтверждали описания успешных военных походов, пышных дворцовых приѐмов, празднеств и торжественных парадов. Художникам полагалось хорошо знать воссоздаваемые ими события. А потому придворные живописцы нередко служили одновременно придворными историками и сопровождали султана в военных походах. Турецкие миниатюры красочны и занимательны, они изобилуют деталями, документально воссоздающими образ эпохи.

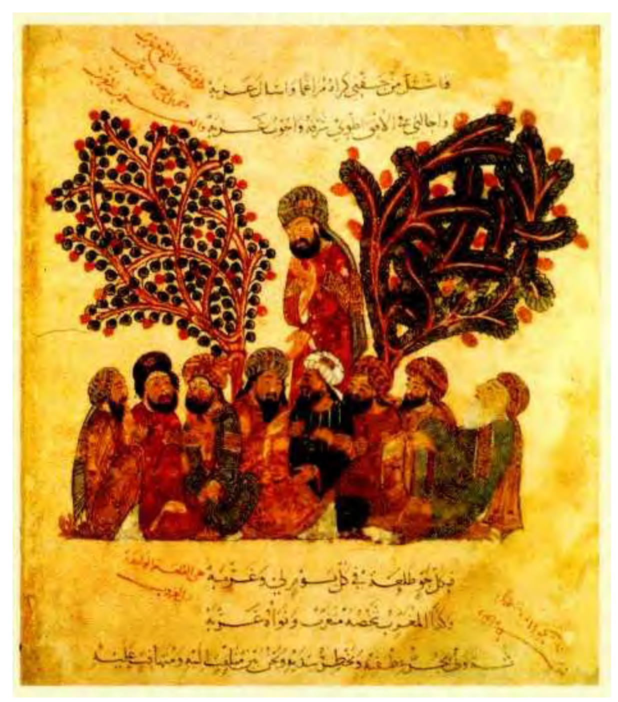


Иллюстрация к «Макамам» Харири. Национальная библиотека, Париж.

579

или керамическими плитками полами открыты небу и воздуху.

Альгамбра дала имя стилю декоративно-прикладного искусства. Среди произведений, выполненных в этом стиле, — большие керамические вазы с изящно-витиеватой росписью люстром. По манере исполнения узора они родственны «альгамбрским» шѐлковым тканям, парчовым вышивкам, парадному оружию, золотым с эмалью украшениям. Чарующий стиль «альгамбра» таит в себе догадку о «скрытом сокровище», понимаемом мусульманским искусством как зашифрованный путь к постижению высшего знания и совершенной красоты.

ИСКУССТВО ИМПЕРИИ ТИМУРИДОВ, СЕФЕВИДОВ И ОСМАНОВ

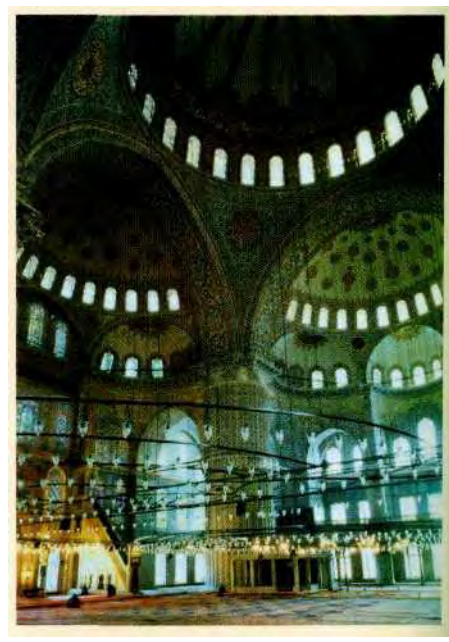
С расцветом в XV—XVII вв. поздне-средневековых империй — Тимура и Тимуридов (1370—1507 гг.) в Средней Азии, Сефевидов (1502—1736 гг.) в Иране, Османских султанов (1299/1300 — 1922 гг.) в Турции — наступила эпоха создания грандиозных городских архитектурных ансамблей, величие и пафос которых должны были производить неизгладимое впечатление на подданных государя. Работы велись с небывалым размахом. Для строительства столицы Тимура — Самарканда собрали мастеров из Средней Азии, Индии, Ирана, Азербайджана, Ирака и Сирии. В начале XV в. в Самарканде появились два уникальных сооружения: соборная мечеть Тимура, так называемая Биби-ханым (Госпожа-Повелительница), и его величественный мавзолей Гур-Эмир, увенчанный великолепным рубчатым куполом с керамической облицовкой. Просторные площади и широкие улицы с водоѐмами, обсаженными вечнозелѐными кустарниками и цветниками, источниками и фонтанами, щедро расточающими влагу, великолепие

МИМАР СИНАН

(1489 или 1490 — 1578 или 1588)

Мимар (архитектор) Синан — один из самых известных зодчих мусульманского мира. Именно его таланту, изобретательности и плодотворной деятельности на протяжении удивительно долгой жизни (некоторые авторы утверждают, что он прожил более ста лет) архитектура Турции XVI в. обязана своим небывалым расцветом и достижениями. Его архитектурное наследие огромно — триста восемнадцать сооружений: отдельные здания, культовые комплексы, городские ансамбли.

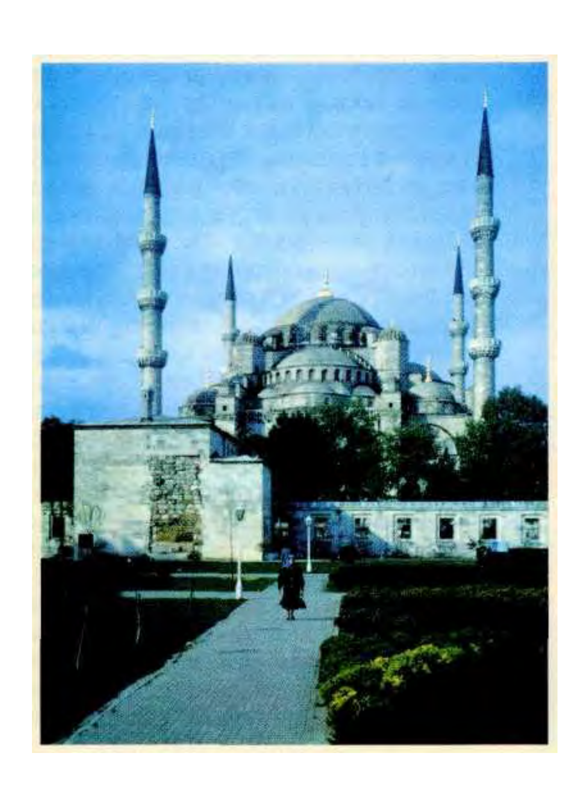
Начало жизни Синана ничем не предвещало его блистательной карьеры. Грек-христианин, он родился в деревне Аирнас в Малой Азии. Полагают, что его настоящее имя было Христодулу. В 1512 г. он попал под рекрутский набор, которому подлежало христианское население Османской империи, был привезѐн в Стамбул и стал янычаром (так называли обращенных в ислам юношей, составлявших отборную пехоту турецких султанов). Жизненной школой Синана были завоевательные экспедиции на Восток и в Ев-



Мечеть Ахмета (Голубая мечеть). Интерьер. Стамбул. Турция.

*Люстр — краситель, наносимый на керамические изделия. В результате обжига он приобретает перламутровый или металлический блеск.

**Парча узорчатая шѐлковая ткань или вышивка с нитями из золота или серебра.



Мечеть Ахмета (Голубая мечеть). 1609—1616 гг.
Стамбул. Турция.



Мечеть Сулеймание. 1549—1557 гг.
Стамбул. Турция.

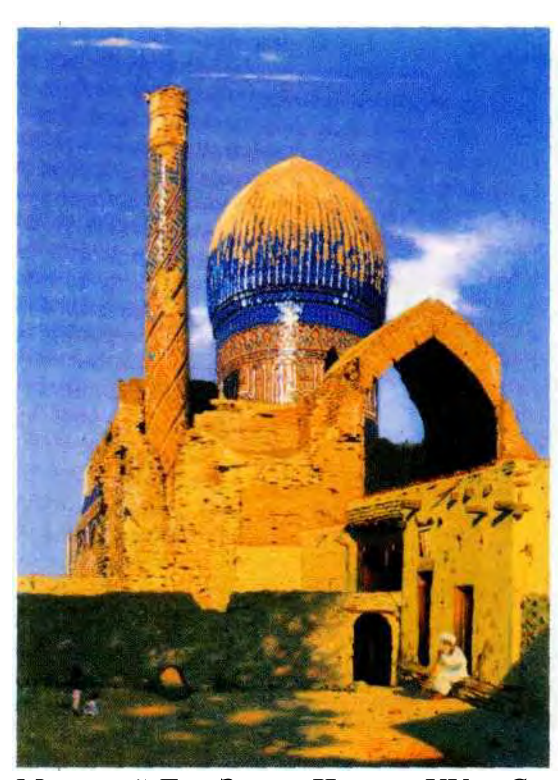
ропу султанов Селима I Грозного (1512—1520 гг.) и Сулеймана I Законодателя (1520—1566 гг.), прозванного европейцами Сулейманом Великолепным. Во время военных действий этого султана в Молдавии в 1538 г. Синан возвѐл мост через реку Прут за тринадцать дней, чем заслужил высокую оценку монарха, и был назначен главой имперских архитекторов. Он пробыл в этой должности пятьдесят лет. Как военный инженер, Синан строил мосты, акведуки, подземные кладовые; как архитектор — возводил большие и малые мечети, медресе, мавзолеи султанов, цариц и представителей знати, госпитали, караван-сараи, обители дервишей и приюты, дворцы, общественные бани. Помимо Турции он строил в Сирии, Македонии, Боснии и Герцеговине, в Крыму. Самые замечательные проекты были выполнены Синаном во второй половине жизни. Это комплексы трѐх прославленных соборных мечетей (джами) — Шахзаде и Сулеймание в Стамбуле и Селимие в Эдирне (Турция).

Шахзаде-джами (Мечеть Принцев, завершена в 1548 г.) Синан спроектировал, когда ему было уже пятьдесят четыре года, однако считал еѐ работой ученика. Мечеть Сулеймание (1549—1557 гг.) в центре ансамбля университетских, жилых и благотворительных зданий и мавзолеев Сулеймана I он создал в шестьдесят лет и назвал работой подмастерья, и только построенную в восьмидесятилетнем возрасте мечеть Селимие (1569—1575 гг.) султана Селима II (1566—1574 гг.) он признал творением мастера.

Эти пирамидальные, увенчанные громадой центрального купола и «охраняемые» минаретами-пиками сооружения со всей полнотой и великолепием воплотили грандиозность имперских замыслов Сулеймана Великолепного и Селима II и стали монументами славы и могущества своих основателей. Однако прежде всего это уникальные памятники архитектуры, созданные удивительным талантом великого художника, инженера и геометра.

Синана, как и его предшественников, безусловно, вдохновляла неповторимая архитектура храма Святой Софии Константинопольской, превращенного после взятия византийской столицы мусульманами в мечеть Айя-София. Возведѐнные из серого камня, подчинѐнные логике геометрических форм, постройки Синана, строгие, почти суровые снаружи, внутри поражают разнообразием и обилием многоцветного убранства, чем вполне отвечают мусульманской идее «скрытой архитектуры».

У Синана было много продолжателей и подражателей, но главное в его творчестве — создание художественного стиля, который на столетия определил пути развития турецкой архитектуры.



Мавзолей Гур-Эмир. Начало XV в. Самарканд. Узбекистан.

архитектуры в обрамлении садов давали возможность оценить могущество и щедрость монарха.

В столицах государств Средней Азии и в Иране центром архитектурного ансамбля стала парадная площадь — регистан (в Самарканде и Бухаре) или майдан (в Исфахане). Пешта'к — арочный портал, оформляющий главный вход в мечеть, медресе, караван-сарай, мавзолей или дворец, — «повернул» монументальные здания и ансамбли «лицом» к городу. Эффектность архитектуры во многом достигалась благодаря керамической мозаике, мрамору, росписям, лепнине и резьбе, которые, подобно цветистому ковру, покрывали здания, заставляя забыть о массивности конструкций.

В городах Османской империи величие верховной власти султана — «тени Бога на земле» — подчѐркивалось масштабами и формами внушительных турецких мечетей. Громоздящиеся друг на друга галереи, башенки, выступы, полукупола



Ковры. XVII в. Иран. Музей прикладного искусства, Париж.

возносили на головокружительную высоту центральный купол, «охраняемый» устремлѐнными в небо копьевидными минаретами.

Столичный архитектурный ансамбль в этот период мог включать в себя парадные дворцовые здания. Однако в целом дворец как средоточие власти оставался объектом «скрытой архитектуры». Лѐгкие, изящные, украшенные сюжетными росписями и изразцовыми картинами дворцы Сефевидов в Иране окутывала зелень садов и парков, где бродили лани и павлины, плавали в изобилующих рыбой прудах лебеди, прятались в кустах фазаны, пели соловьи. В Каире, Дамаске, Стамбуле, городах Магриба правительственные ансамбли с несколькими помещѐнными один в другой внутренними дворами, парадными переходами, величественной официальной частью и роскошными жилыми покоями по-прежнему были окружены непроницаемыми высокими стенами, как, например, резиденция османских султанов Топкапы-сарай в Стамбуле — ныне крупнейший исторический и художественный музей.

В Иране, Азербайджане, Средней Азии и Турции в XVI—XVII вв. популярными стали узоры на темы роскошной, цветущей природы, в которые вплетались традиционные изображения зверей, царской охоты, поединка, пира или свидания в саду. Иранские и турецкие узорчатые ткани — бархаты, атласы, парча; великолепные шѐлковые и шерстяные ковры; парадное оружие; изделия из дерева, украшенные костью и перламутром; рукописи и альбомы в кожаных переплетах, включающие образцы каллиграфии и миниатюры, вывозились во многие страны.

Став достоянием мировой культуры, произведения искусства из арабских стран, Ирана и Турции оказали заметное воздействие на развитие орнаментального искусства и художественные вкусы России, Испании, Франции и других стран.





ИСКУССТВО ИНДИИ
ХАРАППА И МОХЕНДЖО-ДАРО
ИМПЕРИЯ МАУРЬЕВ
КУШАНСКАЯ ИМПЕРИЯ
ИМПЕРИЯ ГУПТОВ
ИНДИЯ VI—X ВЕКОВ
РАННЕИСЛАМСКИИ ПЕРИОД
ИМПЕРИЯ ВЕЛИКИХ МОГОЛОВ
ИСКУССТВО ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ
БИРМА
ТАИЛАНД
КАМПУЧИЯ
ИНДОНЕЗИЯ

ИСКУССТВО ИНДИИ

С древности и до XIX в, Индия не имела общего названия. Чужеземные племена, такие, как персы и китайцы, называли страну Синдху, как и реку Инд (в произношении греков — Индос и Индикос). Мусульмане, завоевавшие Индию в XII—XIII вв., дали ей имя Хиндустан (Страна Индусов), которое

в Европе звучало как Индостан. Слово «Индия» в его современном значении появилось только в XIX столетии.

На востоке Индия омывается водами Бенгальского залива, на западе — Аравийского моря. На северо-западе Индии расположена горная система Гиндукуш, на севере рубежом Индии служит величайшая в мире горная система Гималаи. По представлениям древних индийцев, на снежных вершинах Гималаев обитали божества. Например, гору Джомолунгму (Эверест) индийцы связывали с легендарной горой Меру, на которую опирается небо. На ней располагаются города богов и жилища небесных духов. Гора Кайласа считалась обителью бога Шивы. Поэтому Гималаи стали одной из излюбленных тем в монументальном искусстве Древней и средневековой Индии.

Множество мифов связано с полноводными реками Индии — Гангой и Индом. Согласно одному из них, священная Ганга спустилась на землю с неба, дабы напоить всѐ живое. Инд и его притоки воспеты в древнейших священных текстах — ведах.

Индию населяют многочисленные разноязычные племена и народы, которые имеют разное происхождение и культуру. Здесь удивительно миролюбиво сосуществуют различные религии: индуизм, буддизм, христианство, мусульманство. Однако большая часть населения исповедует индуизм. Он включает в себя не только веру в богов, почитаемых в этой религии, но и основные культовые обряды, совершаемые в их честь. Индуизм — это древние традиции духовной и материальной культуры, это традиционное представление индийцев о Боге, о мире, о себе. Другими словами, индуизм — это образ жизни народов Индии.

Религиозные взгляды индийцев на мир ярко и ѐмко выражаются в их самобытном изобразительном искусстве. Древнейшие представления о происхождении и строении Вселенной, о богах, еѐ создавших, о связях и структурах, в ней существующих, буквально пронизывают индийское искусство на протяжении всей его многовековой истории.

Неистощимым источником, из которого индийские художники, скульпторы и архитекторы черпали образцы для художественных форм, была природа. Мастера уподобляли элементы архитектуры или скульптуры формам растений и животных. Созданные их руками произведения искусства не просто вписывались в природный ландшафт, а сливались с ним в единый гармоничный ансамбль. Эти особенности индийского искусства проявлялись уже на самых ранних этапах его развития.



587

ХАРАППА И МОХЕНДЖО-ДАРО

Индия была заселена ещѐ в глубокой древности — в VII тысячелетии до н. э. Древние индийцы культивировали злаки, одомашнивали крупный рогатый скот.

Древнейшая индийская цивилизация возникла в бассейне Инда в III тысячелетии до н. э. Самые значительные находки, относящиеся к этой культуре, были сделаны в Хараппе и Мохенджо-Даро —

древних городах, расположенных на территории нынешнего Пакистана. В 50-х гг. XIX в. английский генерал А. Каннингем, осматривая руины возле деревни Хараппа, обнаружил печать с неизвестными письменами. Планомерные раскопки здесь начались только в 20-е гг. XX столетия. Культура вновь открытой цивилизации была названа хараппской или культурой Мохенджо-Даро.

Хараппские поселения располагались на огромной территории: на востоке она простиралась до Дели, а на юге — до берегов Аравийского моря. Полагают, что Хараппская цивилизация существовала с середины III до первой половины II тысячелетия до н. э.

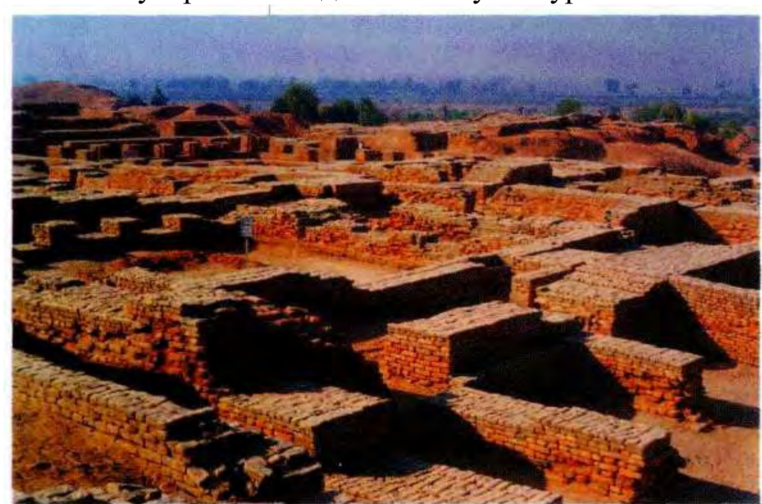
О высоком уровне развития Хараппской цивилизации говорят строгая планировка городов, наличие письменности и произведений искусства. Язык и письменность Хараппы пока не расшифрованы, хотя на сегодняшний день найдено множество печатей с надписями.

Города строились по чѐткому плану: улицы пересекались под прямым углом. Почти все крупные города состояли из двух частей: «нижнего» и «верхнего» города. «Верхний город» представлял собой крепость на холме; в пей, вероятно, жили представители городских властей и жрецы. Здесь находились различные общественные сооружения. Таковы, например, большие зернохранилища в Мохенджо-Даро и Хараппе. Знаменитые купальни Мохенджо-Даро — одна из загадок древнеиндийской цивилизации. Обеспечивали они бытовой комфорт населения или служили бассейнами для ритуальных омовений — выяснить пока не удалось. В «верхнем городе», однако, не обнаружили дворцов или храмов. Эта особенность существенно отличает хараппскую культуру от цивилизаций Древнего Египта и Передней Азии.

В «нижнем городе» проживала основная часть населения. Дома возводились из обожжѐнного кирпича и состояли из нескольких помещений. Состоятельные горожане жили в двух- и трѐхэтажных домах. Сточные каналы, имевшиеся на каждой улице, представляли собой одну из самых древних в мире систем городской канализации.

Изобразительное искусство известно по находкам археологов — печатям-амулетам, статуэткам из меди, камня и обожжѐнной глины.

В Мохеиджо-Даро была обнаружена бронзовая статуэтка обнажѐнной девушки-танцовщицы. Непринуждѐнно подбоченясь правой рукой, она как будто выжидает момент, чтобы начать танцевать. Левой рукой в браслетах она держит светильник, что может указывать на исполнение ею ритуального танца. По-видимому, именно в хараппском искусстве впервые возник мотив танца, столь популярный в индийской скульптуре.



Мохенджо-Даро.
Раскопки.
III—II тысячелетия
до н. э.
Индия.



Статуэтка танцовщицы из Мохенджо-Даро. III—II тысячелетия до н. э. Национальный музей, Дели. Индия.



Мужской бюст из Мохенджо-Даро. III—II тысячелетия до н. э. Национальный музей, Дели. Индия.

Одна из самых крупных скульптур, найденных в Мохенджо-Даро, — погрудное изображение бородатого мужчины с крупными чертами лица, переданными схематически. Выделяются лишь

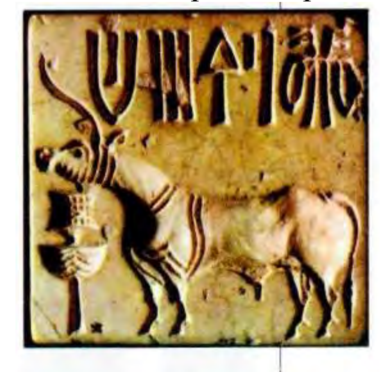
длинные полузакрытые глаза, зрачки которых сведены к переносице, что, вероятно, означает самосозерцание. Он одет в перекинутую через левое плечо мантию с орнаментом, его голову украшает лента с пряжкой на лбу. Исследователи считают, что бюст изображает жреца или древнее божество.

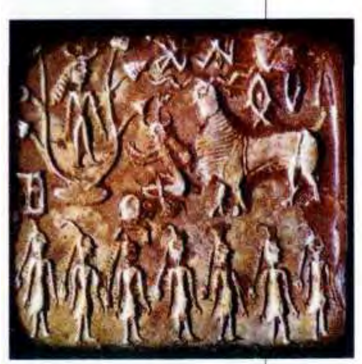
Особую группу находок составляют печати. Они обнаружены почти во всех крупных городах долины Инда, сейчас их насчитывается более двух тысяч. Они представляют собой круглые, квадратные или цилиндрические пластины из меди, слоновой кости, глины с углублѐнным изображением; такие печати дают рельефные оттиски. На оборотной стороне каждой из них имеется небольшой выступ с дырочкой для шнурка. Обычно на печатях вырезались изображения божества или священного животного и надпись. Животные — бык, единорог, горный козѐл, слон, тигр, кобра, рыба, крокодил — могли символизировать то или иное божество, обозначать природную стихию или сезоны года.

О религии древних хараппцев известно очень мало. Нет точных данных и о причинах заката Хараппской цивилизации.

Во II тысячелетии до н. э. в долинах Инда и Ганги начали расселяться индоевропейские племена ариев, которые вторглись в Индию с северо-запада — через проходы в горных цепях Гиндукуша и Сулеймановых гор.

Сведения о культуре ариев дошли до нас благодаря ведам — священным текстам, составленным на древнеиндийском языке — санскрите. Основной текст, Ригведа (XI—X вв. до н. э.), является собранием гимнов арийским богам. Ригведа стала бесценным источником сведений о религии и мифологии арийских племѐн. Главными их божествами были Сурья — бог солнца, Индра — повелитель грозы и грома, Агни — бог огня, Сома — бог опьяняющего божественного напитка.





Печати из Мохенджо-Даро. III—II тысячелетия до н. э.
Национальный музей, Дели.
Индия.

Арии жили большей частью в деревнях, дома строили из кирпича, глины, бамбука, камыша, дерева. На месте арийских поселений часто обнаруживают культовую утварь, которая использовалась в

ведийских обрядах: ложки, горшки, черпаки для масла. Обряды, вероятно, совершались под открытым небом, а жертвоприношения — на временных алтарях, каменных или деревянных.

Период от первых вед до династии правителей Индии Маурьев (X—IV вв. до н. э.) не оставил памятников материальной культуры. Об этом времени рассказывает эпос Древней Индии — «Махабхарата» и «Рамаяна», — который упоминает немало древних династий и названий государств. Изобразительное искусство Индии веками черпало из «Махабхараты» и «Рамаяны» сюжеты и образы, которые запечатлены в архитектурно-скульптурных ансамблях, настенных росписях и миниатюре.

ИМПЕРИЯ МАУРЬЕВ

В 321 г. до н. э. в Индии возникло первое объединѐнное государство — империя Маурьев. Их столицу — Паталипутру (в долине Ганги) — описывали древнегреческие авторы. Город окружала мощная стена с дозорными башнями и рвом. Большинство архитектурных сооружений были из дерева.

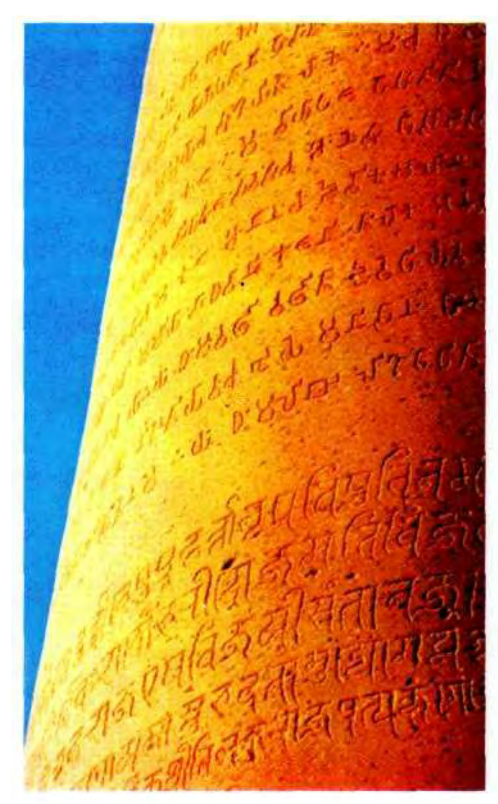
В строительстве и скульптуре камень начали широко применять во времена правления царя Ашоки (268—232 гг. до н. э.), что в первую очередь связано с утверждением буддизма в качестве государственной религии. Власти стремились увековечить основы буддизма в монументальном искусстве, которое принято называть «искусством Ашоки». Это прежде всего мемориальные колонны, на которых высечены указы правителя. Такую колонну нельзя назвать архитектурным сооружением в полном смысле слова: она соединяет в себе элементы зодчества и скульптуры.

Колонна, или стамбха, представляет собой хорошо отполированный каменный столб. Стамбхи бывают высотой более десяти метров и завершаются капителью со скульптурными изображениями животных Самая знаменитая из них — Львиная капитель из Сарнатха (середина III в. до н. э.). Столб, нѐсший эту капитель, по преданию, был поставлен на том месте, где Будда произнѐс свою первую проповедь.

Со времени царя Ашоки в архитектуре получили распространение буддийские мемориальные и погребальные памятники — *ступы.* Ранние ступы в буддизме служили для хранения реликвий самого Будды. Существует легенда о том, что Будду как-то спросили, каким должно быть его погребальное сооружение. Учитель постелил на землю свой плащ и перевернул на него круглую чашу для сбора подаяний. Так ступа



Стамбха Ашоки. Середина III в. до н. э.
Индия.



Стамбха Ашоки.
Фрагмент.
Середина III в. до н. э.
Индия.

*Нирвана — психологическое состояние полноты внутреннего бытия, отсутствия желаний, совершенной удовлетворенности, абсолютной отрешѐнности от внешнего мира, освобождения от оков материи, бесконечной цепи рождений и смертей (сансары).

**Буддизм — мировая религия наряду с христианством и исламом. Одним из главных представлений буддизма является видение жизни как страдания. Преодолеть его и познать истину можно, пройдя путь спасения. Высшей целью в буддизме является нирвана — просветление, освобождение человека от плена земных перерождений и, наконец, соединение с космическим порядком — Абсолютом.

с самого начала приобрела полусферическую форму.

Полусфера, символ Неба и бесконечности, в буддизме означает нирвану Будды и самого Будду. Центральный шест ступы — ось Вселенной, соединяющая Небо и Землю, символ Мирового Древа Жизни. «Зонты» на конце шеста, ступени восхождения к нирване, считаются также и символом власти.

Одна из самых древних сохранившихся ступ, сооружѐнных при Маурьях, — ступа в Санчи (около 250 г. до н. э.). Позже она была перестроена и чуть увеличена в размерах. Полусферический купол ступы покоится на круглом основании с террасой, служившей для ритуального обхода. С южной стороны к террасе ведут лестницы. Купол ступы надстроен каменным кубом с квадратной оградой, форма которой повторяет очертания алтарей эпохи вед и может считаться символом Земли или горы Меру. Ступу окружает массивная ограда. По четырѐм сторонам света в ней сделаны ворота — *тораны,* украшенные рельефом.

Ранняя ступа была воздвигнута также в Бхархуте. До нашего времени дошла ограда с воротами. Само сооружение времѐн царя Ашоки не сохранилось. На рельефах столбов ограды предстают древнейшие

божества в облике человека: якши и якшини — духи подземных недр и сил природы, тесно связанные с культом плодородия. Поскольку якшини произошли от богинь растительного царства, иногда их изображали духами дерева. В буддизме якши и якшини считались низшими божествами, по их роль значительна, так как они являлись в широком смысле охранителями учения, а в более узком — святого места, буддийского сооружения от злых духов, поэтому их часто изображали попарно на оградах и воротах ступы, а также других культовых построек.
Ещѐ один вид буддийской архитектуры — пещерные храмы. Пещера Ломас Риши в Бодх-Гаи — овальное святилище и прямоугольный зал — была высечена при Ашоке
(около 250 г. до н. э.). Стены храма тщательно отполированы. Его фасад и план послужили образцами для более поздних культовых построек I в. н. э.
Монументальная скульптура из камня — вид искусства, который получил при Маурьях широкое распространение. В скульптуре раннего буддизма изображения Будды в облике человека не встречались.



Рельеф колонны ступы в Бхархуте. III в. до н. э.
Индия.



Львиная капитель стамбхи в Сарнатхе. Середина III в. до н. э.
Археологический музей, Сарнатх. Индия.



Ступа. Ill-—I вв. до н. э.
Индия.
591

Будда и его учение представали в образах священного дерева Бо (под ним Учитель достиг просветления), трона Будды и Колеса Закона, изображения ступы или отпечатка стопы великого проповедника. Эти изображения символизировали различные этапы жизненного пути Учителя: рождение, распространение учения, достижение нирваны. Стиль этих изображений обобщѐнно-декоративный и чрезвычайно напоминает резьбу по дереву или слоновой кости.

При Маурьях создавались статуи, и сегодня поражающие монументальностью образа, законченностью и совершенством форм. Такова скульптура якшини из Дидарганджа (около III в. до н. э.). Богиня в образе молодой женщины стоит держа в руках опахало. У неѐ пышные, тяжѐлые формы (широкие бѐдра, чуть выступающий живот, большая грудь). Превосходная полировка придаѐт статус завершѐнность, а крупные формы якшини удивительно сочетаются с мельчайшими деталями еѐ одежд и украшений.

КУШАНСКАЯ ИМПЕРИЯ

Расцвет искусства Индии, возникновение новых культовых образов (прежде всего образа Будды), развитие основных тенденций архитектуры и скульптуры, заложенных при Маурьях, относятся к эпохе правления Кушанской династии (I в. до н. э. — III в. н. э.). Кушанские правители создали огромную державу, включавшую в себя Северную Индию, области современных Пакистана, Афганистана и Средней Азии.

В I в. до н. э. в культовой архитектуре Индии появились пещерные храмы — чайтьи. Примером может служить чайтья, находящийся в Карли. Перед пещерой возвышались две колонны, их увенчивали капители, подобные маурийским. Важнейшей деталью фасада пещеры является огромное подковообразное окно, которое служит главным источником света в храме. В пещеру ведут три входа, дающие начало коридорам, символизирующим путь Будды. Центральный коридор отделѐн от боковых рядами колонн со скульптурными капителями. В этом архитектурном пространстве, оживлѐн-


Чайтья в Карли. Интерьер. I в. до н. э. Индия.


Дарители. Рельеф чайтьи в Карли. I в. до н. э. Индия.

*Чайтья   буддийское культовое сооружение, храм-молельня, вырубленный в скале; иногда отдельно стоящее здание.

ном скульптурой, создаѐтся необычный эффект игры света и тени, преображающий интерьер, символикой которого является ступа, помещѐнная в храме.

Скульптурные рельефы с мужскими и женскими фигурами, расположенными парами, украшают наружный фасад чайтьи в Карли. Возможно, здесь изображены дарители, на средства которых был построен храм. В трактовке мужских фигур сочетаются мужественность и мягкость. У них могучий разворот плеч и тонкая талия, но пропорции тела, мягкость и плавность форм близки к женским.

Скульптуры женщин уподоблены традиционному для Индии изображению богини плодородия. Не исключено, что такая традиция оказала влияние на формирование идеала не только женской, но и мужской красоты, которая стала воплощением внутренней энергии и жизненной силы человека. Пары, изображѐнные на фасаде чайтьи, олицетворяют и два идеала красоты, и два начала в природе — мужское и женское. Их соединение рождает всѐ живое на земле.

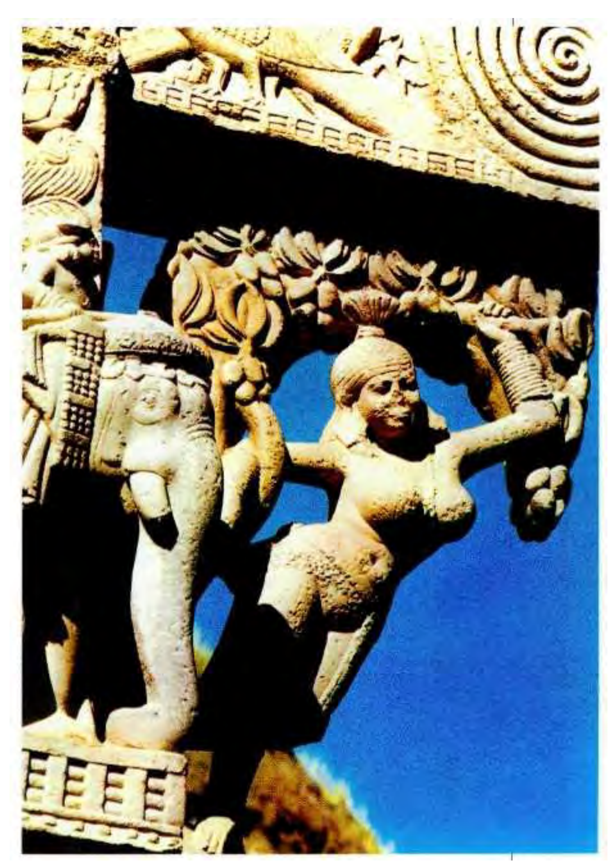
В буддийской архитектуре возведение оград вокруг храмов и ступ стало традицией. Ограды и ворота по-прежнему обильно украшали скульптурой, рельефными композициями. Тораны ступы в Санчи (I в. до н. э.) широко известны рельефами, которые составляют здесь единое целое с архитектурой.

На рельефах предстают люди и животные, архитектурные мотивы, бытовые предметы, растительные орнаменты. Особенно выразителен образ якшини с восточной тораны. Обнажѐнный стан древесной богини изящно изгибается, руки тянутся к стволу мангового дерева и его пышной кроне. Движения еѐ легки и грациозны, поза свободна и естественна. Эталоном красоты женщины и богини плодородия по-прежнему остаются подчѐркнуто округлые бѐдра и бюст.

В религии буддизма и индуизма огромное значение придаѐтся цар-



Ступа в Санчи. Резные каменные ворота. I в. до н. э. Индия.



Рельефы ворот ступы в Санчи. Фрагменты.
I в. до н. э.
Индия.

593

ству животных. В представлении индийца, люди, животные, растения и даже высшие божества всегда связаны между собой неразрывными узами. В многофигурных сценах поражает ощущение всепроникающей жизни, энергии, одушевляющей все формы. Любовь к природе, преклонение перед её мощью и изобилием, жизнь, торжествующая во всех проявлениях, — вот основная тема индийского искусства, и в частности архитектурно-пластического ансамбля в Санчи.

В I—IV в. н. э. в художественной культуре Индии произошли значительные перемены. В изобразительном искусстве Будду стали представлять в облике человека, а не в виде символов — священного дерева Бо, Колеса Закона и т. д. В этот период среди прочих выделяются три основные школы буддийской скульптуры: Гандхара (северо-запад), Матхура (север) и Амаравати (юг).

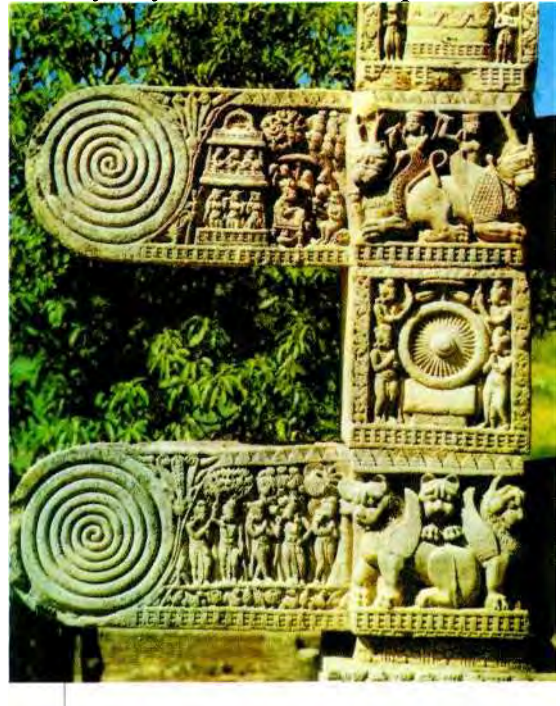
Гандхара (ныне в Пакистане) — древняя историческая область в Северо-Западной Индии. Гандхарское искусство достигло расцвета на рубеже I—II вв. Под влиянием культуры стран, расположенных западнее Индии, в Гандхаре образ Будды приобрёл эллинистические черты. Ранним типом гандхарского Будды может считаться его изображение из Хоти-Мардана (II в.). Эта статуя стоящего Учителя отличается прекрасным исполнением. Многочисленные складки одежд окутывают всю фигуру Будды. Правильные пропорции гибкого стройного тела выдают греческую традицию в скульптуре. Однако в образе прослеживаются и индийские черты. Прежде всего в статуе подчёркнута внутренняя сосредоточенность, а не физическая красота.

На грани между индийской и эллинистической традициями создана статуя сидящего Будды из Тахт-и-Бахи (около 300 г.). Облик Учителя ясен, полон умиротворения и сосредоточенности, предельно

спокоен. Поза Будды со скрещѐнными и поджатыми ногами, с вывернутыми кверху подошвами — поза «лотоса» — с того времени стала канонической для всех школ буддийской скульптуры. Пальцы рук Учителя соприкасаются в положении



Статуя Будды из Хоти-Мардана. II в. Индия.



Рельефы ворот ступы в Санчи. Фрагменты. I в. до н. э. Индия.



Статуя Будды ил Тахт-и-Бахи. Около 300 г. Государственные музеи, Берлин-Далем.

*Эллинистическое искусство (последняя четверть IV—I вв. до и. э.) было распространено на территориях, завоѐванных Александром Македонским. В искусстве сочетались традиции греческой и местных культур.

«поучения». В индийской пластике начала формироваться система *мудр,* когда определѐнные этапы священного пути Будды выражали через специфическое положение рук, ладоней и пальцев. Накинутое на плечи Будды одеяние, собранное в складки, полностью закрывает тело Будды, не скрывая, впрочем, его крупных форм.

Другим центром развития скульптуры была Ма'тхура. Здесь был создан образ Будды, получивший чисто индийскую трактовку, а также образы других буддийских персонажей. Будду в матхурской пластике часто сопровождают бодхисаттвы (помощники Учителя) или якши. Округлые лица изображений озарены лѐгкой улыбкой, а позы очень динамичны.

На стеле из Катры (начало II в.) предстаѐт Будда, сидящий на троне, который поддерживают три льва. Его поза энергична, тело имеет плавные, женственные очертания. Жест Будды — согнутая в локте и поднятая правая рука — означает одобрение. Накинутый на левое плечо плащ не скрывает полуобнажѐнное тело и служит скорее украшением. Лицо Будды, круглое, с пухлыми губами, сложенными в лѐгкую покровительственную улыбку, спокойно и бесстрастно. Он смотрит прямо перед собой, как это и предусматривает его жест одобрения. За головой божества находится нимб, за спиной располагаются две мужские фигуры с опахалами. Возможно, это бодхисаттвы или якши.

В Амаравати образ Будды впервые появился в скульптурном рельефе на хорошо сохранившихся облицовочных плитах ступы (II в.). Будда из Амаравати предстаѐт сидящим в позе «лотоса» на троне; нимб, как зонт, прикрывает его голову. Изображения Будды на этих рельефах достаточно условны, в них нет такого количества деталей, как в скульптуре, принадлежащей другим школам.

Самобытное искусство различных регионов Древней Индии, развиваясь, положило начало художественным традициям следующего периода — искусства империи Гуптов (IV—VI вв.).

ИМПЕРИЯ ГУПТОВ

Долгое время Индия не страдала от иноземных вторжений. В правление Гуптов (320 г. — VI в.) переживали расцвет наука, философия, литература. Были записаны древние устные трактаты по различным областям знания. Индия славилась буддийскими университетами в Таксиле, Наланде,

Аджанте. Правители династии Гуптов покровительствовали буддизму, но сами были приверженцами индуизма: поклонялись Кришне, воительнице Дурге (супруге Шивы), самому Великому Шиве, Сурье — божеству солнца.

Литературные источники свидетельствуют о широком размахе строительства в тот период: возводились многочисленные буддийские и индуистские храмы, дворцы. Например, храм Дурги в Айхоле



Стела Будды из Катры. Начало II в.
Археологический музей, Муттра. Индия.

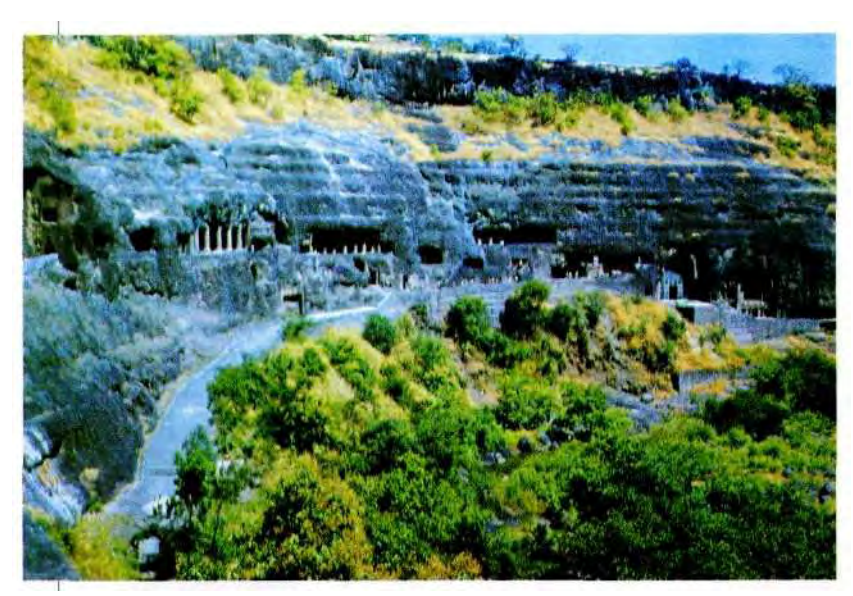
*Мудры — выражение символов, понятий, а также ступеней духовного совершенства через положение и жесты пальцев и рук.

**Урна' (точка между бровями) у Будды — знак совершенства и избранности; ушни'ша (полукруглый выступ на голове) — символ высшей меры знаний и мудрости.

***Стела — вертикально стоящая каменная плита С надписью или рельефом.

****Гупты — династия правителей древнеиндийского государства Магадан на севере Индии. К концу IV а они объединили под своей властью большую часть Северной Индии.

Индуизм — основная религия Индии, распространѐнная и в других странах Азии. Одно из еѐ положений — учение о перевоплощении душ, обусловленное предыдущими поступками, добродетельными или дурными. Верховные божества индуизма — Крахма (Творец мира), Вишну (Бог-охранитель) и Шива (Бог-разрушитель).



Пещерные храмы в Аджанте. IV —VII вв.

(VI в.) и храм Вишну (V—VI вв.) в Деогахе.

В эпоху Гуптов развивалось пещерное зодчество. Образцом великолепного единства архитектуры, скульптуры и живописи является пещерный комплекс в Аджанте (IV— VII вв.). Среди сооружений выделяются чайтьи и *виха'ры* — общежития буддийских монахов.

Скальные ансамбли Аджанты славятся прежде всего своей живописью. Этот вид изобразительного искусства известен в Индии с начала I тысячелетия до н. э. Однако поскольку под действием влажного климата живописный слой быстро разрушается, пещерные храмы Аджанты являются едва ли не единственным сохранившимся памятником, по которому можно судить о росписях Гуптской эпохи. Стенопись Аджанты относится к IV—VII вв., поэтому росписи, выполненные в эпоху Гуптов, входят в неѐ только как составная часть. Живопись сохранилась лишь в шестнадцати пещерах. Здесь расписывались потолки, стены и даже колонны.

Росписи пещер сложны по содержанию, в композициях много персонажей, но нет и намѐка на передачу




Росписи храмов в Аджанте. IV—VII вв. Индия.
596

перспективы, объѐмы фигур чуть намечены. Линия, цвет и ритм составляют основу всего живописного ансамбля. Разнообразие красок невелико, но их богатые сочетания и контрасты вызывают необычное эмоциональное чувство. Краски на росписях как будто светятся в темноте. Возникает ощущение, что земное и небесное гармонично соединились в этом храме.

Влияние комплекса Аджанты на искусство Индии огромно. Основные стилистические и идейные особенности этого памятника нашли отражение и в скульптуре Гуптской эпохи. Гуптский Будда — образ идеальный, воплощающий идею достижения нирваны. Именно таким он предстаѐт в знаменитой статуе из Сарнатха (V в.). Божественный Будда восседает на троне, богато украшенном скульптурными изображениями и орнаментом. Его фигура лишена всех черт живой человеческой плоти. Будда сидит в позе «лотоса», его руки сложены в жесте поучения.

В гуптской художественной культуре буддийское искусство пережило свой последний расцвет, надолго уступив место изображению богов индуизма.

ИНДИЯ VI—X ВЕКОВ

В VI столетии, после заката династии Гуптов, страна вновь распалась на небольшие государства, правители которых в политике опирались не только на военную силу, но и на религию индуизма. Пантеон этой религии чрезвычайно обширен. В Средневековье возводились храмы главным индуистским богам — Шиве, Вишну, Брахме, составляющим Тримурти.

В VII в, на юге Индии в портовом городе Махабалипураме был возведѐн огромный храмовый ансамбль. Этот священный комплекс воздвигли на природной площадке, расположенной между горами и океаном. Таким образом, комплекс как бы соединял две природные стихии:

воду и землю. В ансамбль вошли индуистские пещерные храмы, восемь небольших святилищ, вырубленных из цельной скалы, знаменитый Прибрежный храм Шивы, а также широко известный наскальный рельеф «Нисхождение Гаити на землю».
В архитектуре комплекса выделяются монолитные храмы-ратхи, посвящѐнные эпическим героям «Махабхараты». Таковы ратха Арджуны, ратха Бхимы и др. Эти маленькие храмы Махабалипурама чередуются с высеченными из скал большими фигурами священных животных — слонов, львов и быков. «Разгуливающие» и «отдыхающие» среди ратх животные как бы связывают архитектурные формы с прибрежным ландшафтом.
В храмовом комплексе Махабалипурама скульптура не только украшает архитектуру, но и служит центром всей композиции. Таков огромный (около тридцати метров в длину) на-
скальный рельеф «Нисхождение реки Ганга на землю». Главная тема рельефа — легенда о том, как священная Ганга, протекавшая ранее в поднебесье, была низвержена на землю богами в ответ на мольбы, а также подвиги людей.
Перед скальным рельефом устроена площадка, на которой в древности разыгрывались религиозные



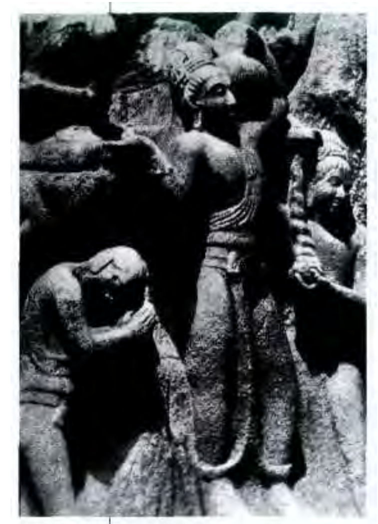
Прибрежный храм Шивы в Махабалипураме. Около 700 г.

*Тримурти (тройственный образ)   триединство основных богов индуизма: Брахмы, Вишну и Шипы. Брахма — Творец мира, Вишну — Бог-охранитель, Шива — Бог-разрушитель.
**Ратха — повозка, до сих пор используемая в Южной Индии во время храмовых праздников. На ней перевозят изображение божества. Ратхой стали называть и небольшой монолитный (вырубленный из скалы) храм. предназначенный для хранения статуи божества и поклонения ей. Небольшой храм-ратха символизировал колесницу бога.
***Ганга — в мифологии Древней Индии священная небесная река, образ которой связан с женским началом.

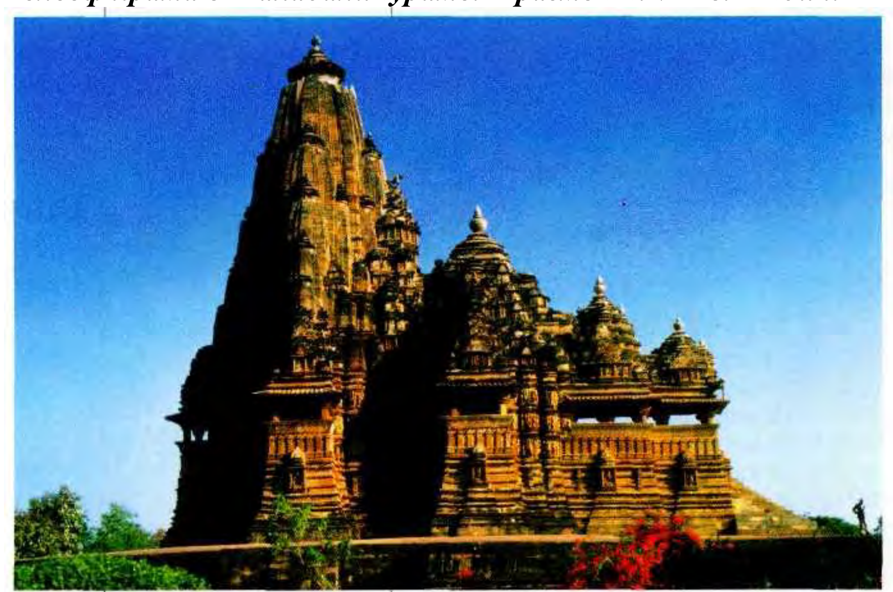
театрализованные представления. В таких случаях рельеф был своеобразным фоном и заменял театральные декорации. Таким образом, тема торжества всего живого, питаемого единым источником — священной Гангой, стала основной темой храмового комплекса в Махабалипураме.
Крупнейшими храмовыми центрами раннего и зрелого Средневековья, расположенными в Центральной и Юго-Восточной Индии, являются Бхубанешвар и Кхаджурахо.
Характерным примером храмовой архитектуры этого периода может служить комплекс Кандарья Махадева в Кхаджурахо (X—XI вв.). Отдельные части здания — святилище, зал для молящихся, вестибюль, вход — находятся на одной оси и плотно примыкают друг к другу. Каждая из этих частей завершена обособленной башенной надстройкой. Башня святилища — самая высокая, остальные

башни ступенчато понижаются по направлению ко входу. Храмы Кхаджурахо украшены рельефами, являющимися великолепными образцами храмовой скульптуры. Изображения фигур мужчин и женщин — одни из лучших в средневековом искусстве. Лѐгкие наклоны и выразительная пластика фигур создают прихотливый сложный ритм всего скульптурного оформления этого сооружения. Ансамбль в Кхаджурахо представляет собой ещѐ один великолепный образец художественной культуры, в котором воплощѐн принцип единства. Эту особенность индийского искусства так охарактеризовал знаменитый философ XIX в. Рабиндранат Тагор: «Индия всегда имела один неизменный идеал — слияние со Вселенной».

Таким образом, в произведениях средневековой скульптуры воплощаются такие же представления о единстве Вселенной, как и в монументальном искусстве Индии.



Рельеф храма в Махабалипураме. Фрагмент. VII в. Индия.

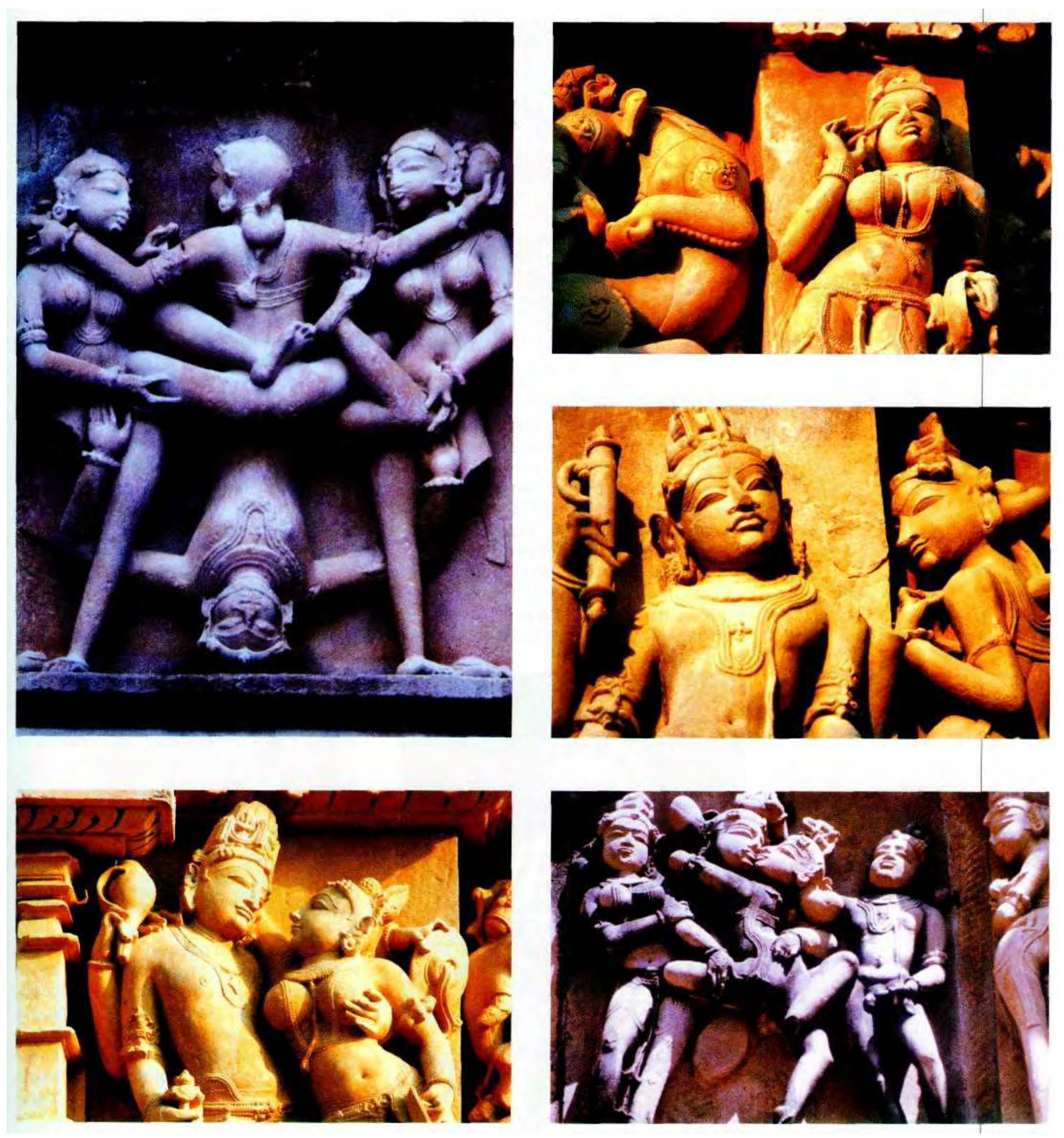


Храм Кандарья Махадева в Кхаджурахо. X—XI в. Индия.



Шива Натараджа из Южной Индии. XI в. Городской музей, Мадрас. Индия.

Шива Натараджа — Владыка Танца. Иногда Шива именуется Космическим Танцором, так как его разрушительная энергия реализуется в момент танца: исполняя его, Бог уничтожает во Вселенной всѐ старое и одновременно открывает' новый цикл жизни. Шива Натараджа изображался стоящим на одной, чуть согнутой в колене правой ноге. Его левая нога грациозно выставлена вперед в танцевальном па. У Шивы четыре руки, жест каждой из них имеет определѐнный смысл. Бог может держать в руке также священный предмет: например, барабанчик — символ космического ритма. Голову Шивы украшает корона с черепом — знак победы над смертью. Фигура Бога обычно заключена в бронзовый ореол с язычками пламени, олицетворяющего Вселенную, в которой танцует Великий Бог — разрушитель и созидатель.



Скульптуры храмов в Кхаджурахо. X—XI вв. Индия.
599

РАННЕИСЛАМСКИЙ ПЕРИОД

Впервые мусульманские завоеватели вторглись на территорию Индии ещѐ в VIII в. н. э. Спустя пять веков мусульманским правителям удалось покорить почти всю страну. Искусство Индии Исламской эпохи можно разделить на раннеисламский период (XI первая половина XVI в.) и период правления династии Великих Моголов (вторая половина XVI—XVIII вв.).

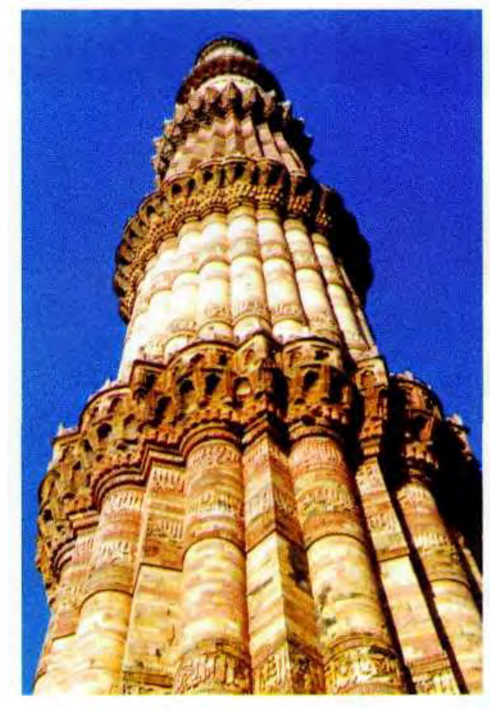
Период раннеисламского владычества в Индии начался с нашествия мусульман в начале XI в. Завоеватели безжалостно уничтожали святыни «неверных» — индуистские и буддийские храмы — и целые города, вырезали население, уводили в рабство мастеров-ремесленников. История Индии XIII—XIV вв. ознаменована постоянной сменой мусульманских династий. Борьба за власть сильно ослабила единство мусульманских правителей, и в XV — начале XVI в. в Индии образовалось несколько самостоятельных исламских государств, враждовавших друг с другом, как, например, Кашмир, Дели, Бенгалия, Мальва, Гуджарат.

Завоеватели пытались приспособить остатки разрушенной архитектуры для собственного искусства и строительства. Так, целые фрагменты зданий, прежде всего колонны, столбы, скульптурные украшения, детали декоративной отделки, были перенесены во вновь построенные мусульманские сооружения.

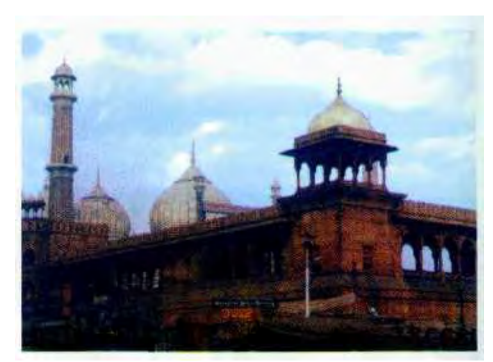
В XII—XIII вв. в Индии появились основные типы культовых сооружений мусульман — в первую очередь мечети, минареты, медресе, мавзолеи. Крупнейший мусульманский комплекс сохранился в Дели, он относится к началу XIII в. В комплекс вошли большая мечеть, гробница, медресе, а также мавзолей. Однако самой большой достопримечательностью ансамбля счал гигантский минарет Кутб-Минар (1231 г.), высота которого превышает семьдесят метров.

В основных типах архитектурных сооружений раннеисламского периода прослеживаются исламские традиции, но в деталях культовых

построек ясно видно влияние индийского зодчества. Входные ворота в исламские сооружения напоминают входы в скальные храмы Индии. Как колонны, так и детали архитектурных украшений с обилием растительного и цветочного орнамента заимствованы из буддийских и индуистских построек. Минареты, столь привычные в культовом зодчестве арабских стран, в мечетях на территории Индии час-



Минарет Кутб-Минар. 1231 г.
Дели. Индия.



Мечеть Джами-Масджид,
Первая треть XV в.
Дели. Индия.
600

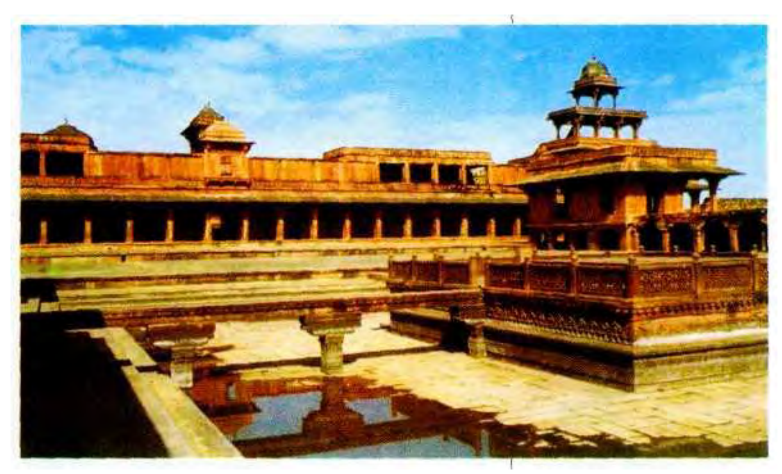
то отсутствуют. Ещѐ одна важная особенность архитектуры раинеисламского периода — еѐ органичная вписанность в окружающую природу. Это качество издревле было присуще индийским архитектурно-скульптурным ансамблям.

Среди городов, в которых сохранились образцы раннеисламской архитектуры, выделяется Ахмадабад. Здесь было возведено множество прекрасных мечетей и медресе: например, мечеть Джами-Масджид (первая треть XV в.), мечеть Рани Сепари (начало XVI в.) — жемчужина раннеисламской архитектуры, мечеть Ахмад-шаха (начало XV в.). В этих сооружениях гармонично соединялись художественные традиции двух разных культур — мусульманской и индийской.

ИМПЕРИЯ ВЕЛИКИХ МОГОЛОВ

Династия Великих Моголов ведѐт своѐ происхождение от Тимура Самаркандского. Укрепил власть этого рода в Индии и создал централизованное государство на всей еѐ территории правитель Акбар (1556— 1605 гг.). Он вошѐл в историю не только как талантливый организатор и дальновидный политик, но и как тонкий знаток и покровитель искусства. При дворе правителя находили работу многие индийские архитекторы и художники. Акбар стремился объединить Индию, и это усиливало влияние индийского искусства на мусульманское. Постепенно исчезли сдержанность и простота форм сооружений, архитектура и еѐ убранство стали более сложными.

Образцом этого стиля служит мавзолей Акбара в Сикандре (начало XVII в.), находящийся недалеко от Агры — столицы Великих Моголов. Ансамбль расположен в саду, окружѐнном оградой с большими воротами. Главное здание имеет три этажа со стрельчатыми арками. Третий этаж представляет собой открытую



Фатхпур-Сикри. XVII в. Индия.

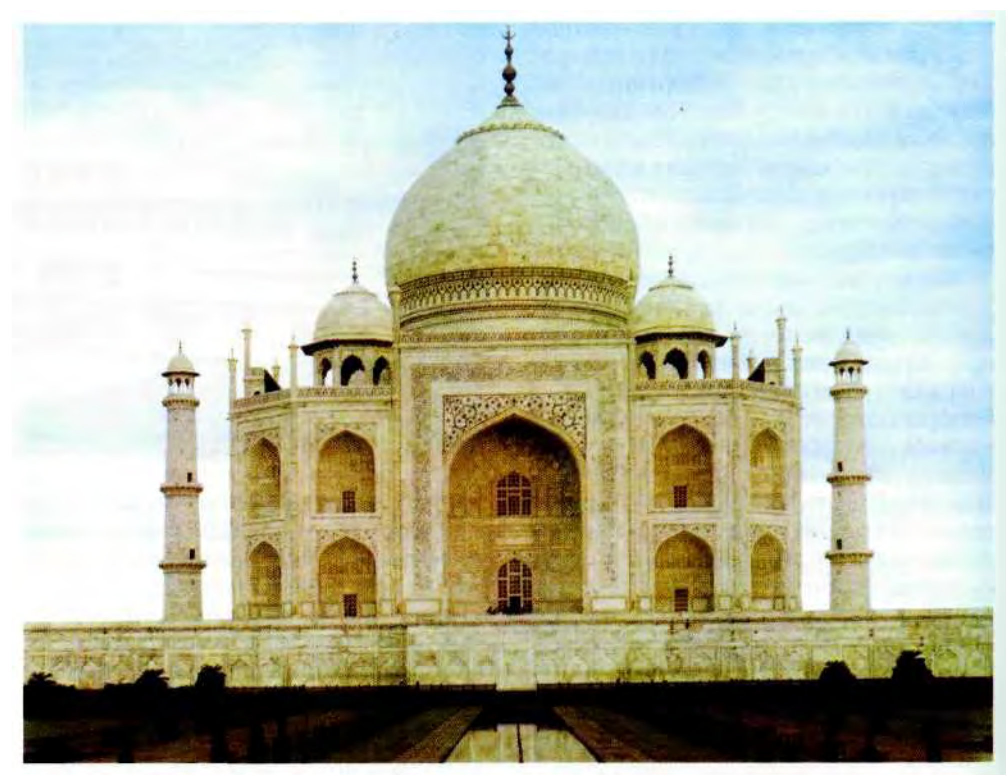
террасу без покрытия, но по углам его находятся четыре небольших купола, каждый из которых поддерживают четыре стройные колонны. Во внутреннем дворе, выложенном мраморной мозаикой, возвышается ещѐ одна небольшая терраса — на ней стоит саркофаг Акбара, выполненный из белого мрамора.

Недалеко от Сикандры по приказу Акбара был выстроен город Фатхпур-Сикри, который служил правителю резиденцией. В нѐм находились здания самого различного назначения: дворец, зал для аудиенций, тронный зал, павильоны и, наконец, соборная мечеть с тремя куполами, в огромном дворе которой располагались два мавзолея. Белый и цветной мрамор, как и в гробнице Акбара, использовался при оформлении этой уникальной *резиденции.*

При Шах-Джахане (1627—1658), одном из преемников Акбара, архитекторы вновь обратились к формам исламской архитектуры, что привело к возникновению своеобразного государственного стиля Моголов, характерным примером которого может служить мечеть Джами-Мазджид в Дели.

Выдающийся памятник архитектуры Индии — мавзолей Тадж-Махал в Агре (середина XVII в.). Он был выстроен Шах-Джаханом в память о любимой жене Мумтаз-Махал. Тадж-Махал расположен в большом парке, к мавзолею ведут дороги и канал.

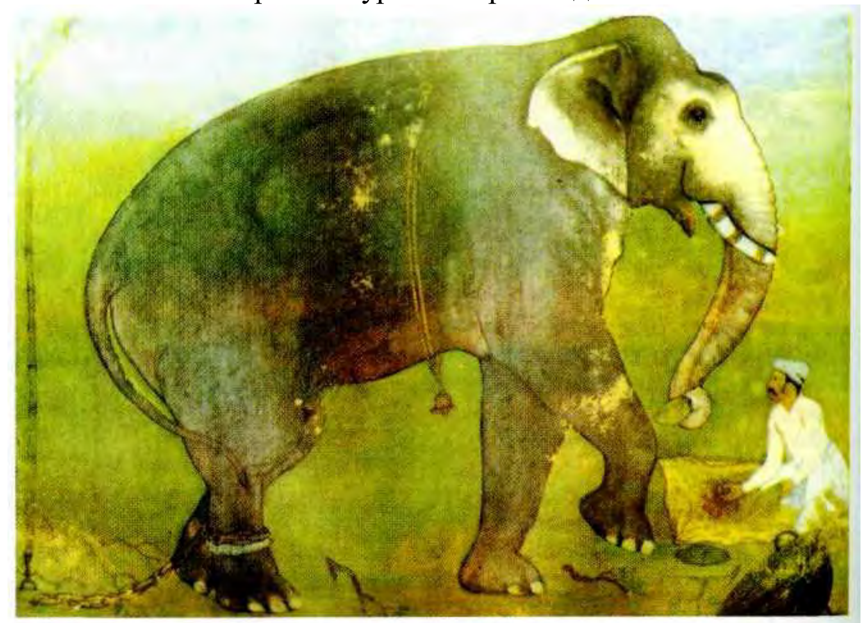
*Бабур Захиреддин Мухаммед — основатель государства Великих Моголов, потомок Тимура. В 1526— 1527 гг. завоевал большую часть Северной Индии.



Тадж-Махал. Середина XVII в. Агра. Индия.

Сооружение вознесено на платформу, отделяющую его от земли. Многоугольное в плане здание прорезано глубокими нишами и завершено огромным сферическим куполом.

По углам платформы располагаются четыре высокие стройные башни, напоминающие минареты. Фантастический архитектурный образ Тадж-Махала ставит его в один ряд



Кормление слона. Книжная миниатюра. Могольская школа. Около 1620 г. Индия.



Миниатюра. Школа Пахари. Конец XVIII в. Национальный музей, Дели. Индия.

с лучшими памятниками средневековой Индии.

В эпоху Великих Моголов высшего расцвета достигла индийская миниатюра. Она представлена тремя основными художественными школами: придворной могольской, Раджастхана и Пахари. Стиль миниатюр могольской школы во многом определялся особенностями жизни при дворе Акбара. Здесь собирались художники из разных городов и стран, в том числе и европейских. Создавались иллюстрации к индийскому эпосу «Махабхарата» и «Рамаяна», древнеиндийскому сборнику сказок «Панчатантра». Важное место в придворной живописи занимали портреты исторических личностей. Отдельную группу составляли иллюстрации к биографическим и историческим хроникам того времени: «Бабур-наме», «Акбар-наме», «Шах-Джахан-наме». Стиль большинства придворных миниатюр напоминал персидские образцы. Художник наносил рисунок легко, чѐтко, стараясь не упустить ни одной, пусть самой мелкой, но «драгоценной» детали. При этом каждый элемент картины, обведѐнный тонким чѐтким контуром, имел своѐ цветовое решение. Это придавало миниатюре особую утончѐнность.

В двух других школах индийской живописи, в Раджастхане и возникшей несколько позже Пахари, основную роль играли сюжеты из легенд о Кришне. Художники традиционных индийских школ живописи иллюстрировали поэмы «Гитаговинду» и «Бхагаватпурапу» — классические тексты культа Кришны. Целую серию картин представляли иллюстрации к месяцам года, связанные с определѐнным настроением человека, той или иной музыкой. Подобные миниатюры вновь говорили о нерасторжимой связи всего живого, о единстве природы и человека — о том главном, что всегда утверждало индийское искусство.

Период исламского искусства Индии с его уникальными образцами художественного творчества, в которых соединились две традиции — мусульманская и индийская, показывает, как могут сосуществовать на одной территории, в рамках одного произведения искусства две разные культуры. Этой эпохой завершилось поступательное развитие индийской культуры: в XVIII в. оно было прервано вторжением западноевропейской цивилизации.



Император Акбар наблюдает за ловлей дикого слона. Миниатюра из книги «Акбар-наме». Могольская школа. 1564 г. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Англия.

*Кришна—одно из воплощений бога Вишну. Его часто представляют в образе юного пастуха, играющего на флейте.

ИСКУССТВО ШРИ-ЛАНКИ

Индия оказала огромное влияние на развитие своего островного соседа — Шри-Ланки (Цейлона). В V— II вв. до н. э. выходцы из Индии — племена сингалов и тамилов — создали на острове первые государства. Со времени посольства, отправленного на остров индийским царём Ашокой (III в. до н. э.), здесь начал распространяться буддизм, который и по сей день остаётся основной религией Шри-Ланки. Традиционно искусство Шри-Ланки делят на несколько периодов в соответствии с названиями столиц острова: 1) период Анурадхапуры (III в. до н. э. — X в. н. э.); 2) период Полоннарувы (XI—XIV вв.); 3) период Канди (XIV—XIX вв.).

Древнейшими памятниками искусства на территории острова являются огромные буддийские ступы — *да'гобы.* В отличие от индийской ступы дагоба не имеет ограды с воротами, с четырѐх сторон к ней пристроены вахалькады — небольшие сооружения кубической формы. В них расположены свое-

образные «ложные двери» — проходы, символизирующие врата во Вселенную. Каждая вахалькада украшена стелой с рельефами. Расположение вахалькад связано и с жизнью Будды: восточная символизирует его рождение, южная — просветление, западная — распространение буддизма, северная — нирвану. Как и в Индии, растительные орнаменты и изображения священных животных были непременным скульптурным дополнением ступы-дагобы. В III в. до н. э. возводились гигантские сферические или колоколообразные дагобы из кирпича, как, например, Тхупарама, Махатхупа, Абхаягири.

Кроме дагоб на острове возник и другой тип ступы — сравнительно небольшой, установленной на платформе, к которой с четырѐх
сторон ведут лестницы. Характерная деталь оформления подобных ступ — так называемый Лунный Камень, находящийся перед лестницей. Лунный Камень представляет собой полукруг, украшенный полосами рельефов, которые располагаются вокруг листа лотоса. Такая ступа, получившая название четия-гхара, была объектом поклонения как напоминание о нирване Будды. В ней паломники и монахи находили также защиту от непогоды. Примером подобной постройки может служить четия-гхара в Медиригири недалеко от Полоннарувы (VII в.).

Бодхи-гхара и асана-гхара представляют собой ещѐ два типа буддийской архитектуры Шри-Ланки. Бодхи-гхара — сооружение, возведѐнное вокруг дерева Бо, символа просветления Учителя. В асана-гхаре почитался пустой трон — символ первой проповеди Будды. Эти буддийские символы играли очень важную роль в искусстве Индии, но лишь в Шри-Ланке были воплощены в архитектуре.

В конце периода Анурадхапуры возник новый тип сооружений — так называемый Дом Статуи, который предназначался для скульптурных изображений Будды. Дома Статуи нельзя считать храмами— скорее это места, где верующие не молились, а размышляли о буддийском учении.

В Анурадхапуре и Полоннаруве сохранились остатки светских построек — в основном дворцов правителей острова.

Скульптура Шри-Ланки, так же как и архитектура, развивалась под воздействием буддизма. Сидящий, стоящий и лежащий Будда — основные мотивы скульптуры Шри-Ланки. Среди подобных изображений—статуя лежащего Будды из Полоннарувы (XII в.), находящаяся перед входом в вихару (общежитие буддийских монахов). Это изваяние огромных размеров (более пятнадцати метров в длину), рядом с которым находится статуя стоящего ученика Будды — Ананды.

Влияние индийского искусства прослеживается в самом грандиозном ансамбле острова. Это царская резиденция Сигирия (или Сихагири, что значит Львиная Скала). Один из царей Шри-Ланки превратил скалу в величественное сооружение — огромный сидящий лев упирался мощными передними лапами в равнину. Образ льва использовали в комплексе не случайно. Лев в искусстве Индии и Юго-Восточной Азии символизировал царскую власть, а в буддизме — самого Будду. В Сигирии сохранился торжественный вход, ведущий к скальным террасам дворца, на которых когда-то были разбиты небольшие сады. Теперь там находятся остатки царского дворца.

Сигирия широко известна своей живописью. Поверхность скалы украшена великолепными росписями — фигурами небесных танцовщиц. Позы танцовщиц легки и свободны, движения рук, наклоны тела и головы грациозны и естественны. Яркий растительный орнамент придаѐт изображениям ещѐ большую воздушность и нарядность. Комплекс Сигирия, как и многие образцы архитектуры и скульптуры Шри-Ланки, представляет собой уникальный, своеобразный и самобытный ансамбль, оказавший влияние на искусство Юго-Восточной Азии.



Статуи Будды и Ананды. XII в. Полоннарува. Шри-Ланка.



Росписи Сигирии. VI в. Шри-Ланка.

ИСКУССТВО ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ

Народы Юго-Восточной Азии — полуострова Индокитай и лежащего к югу от него Малайского архипелага — с давних пор поддерживали связи друг с другом. Для культуры Юго-Восточной Азии решающее значение имели влияния художественных традиций Индии, Шри-Ланки и Китая.

Особенно значительным было индийское влияние. В Индокитае широко распространились главные религии Индии — буддизм и индуизм. Хорошо известен был на полуострове индийский эпос «Махабхарата» и «Рамаяна».

В основе архитектуры Юго-Восточной Азии лежали индуистские представления о центре Вселенной, который отождествлялся с легендарной горой Меру — местом обитания богов. Та же идея оказала большое влияние и на понимание сущности царской власти. Царь выступал здесь как наместник Бога на земле или как воплощение бога с горы Меру в образе человека. А потому не только храмы, но и царские резиденции строились в соответствии с этой древней религиозной концепцией. Тип архитектурных построек, в которых воплотились индуистские представления об устройстве мира, получил название храма-горы.

БИРМА

Бирма (Мьянма) — государство в северо-западной части полуострова Индокитай. В первые века новой эры здесь обосновались племена монов и пью. О раннем периоде истории Бирмы известно немного. Предания повествуют о буддийском посольстве, посланном сюда царём Ашокой из Индии. Буддизм и сейчас остаётся в Бирме господствующей религией. Название стране дали племена бирманцев, создавшие здесь государство в XI в.

Эпоха расцвета бирманского зодчества связана со столицей средневекового государства — Паганом. Этот город считается жемчужиной мировой архитектуры. Знамениты своими формами и отделкой ступы Пагатта.

Величественна и нарядна пагода Швезандо (XI в.), возвышающаяся на пяти террасах. К ней ведут большие торжественные лестницы, расположенные по четырём сторонам света. Буддийская ступа в Бирме, образцом которой является Швезандо, состоит из кирпичной полусферы и стоящей на ней огороженной надстройки кубической формы, где находится камера для даров и святынь. На ней расположены сужающиеся кверху концентрические круги. Вся конструкция обычно завершается конусообразным шпилем с элементом тхи, который напоминает язычок пламени. Это украшение отличает бирманскую архитектуру.

Идея храма-горы, характерная для искусства Юго-Восточной Азии, воплощена в знаменитом храме Ананды в Нагане (XII в.). Эта постройка напоминает индийский храм с невысокой пирамидальной башней. Храм завершается шестиступенчатой кровлей, которая украшена миниатюрными ступами, башенками, а также фигурами сторожевых львов. В центре кровли величественно возвышается позолоченная ребристая башня с навершием в виде язычка пламени.

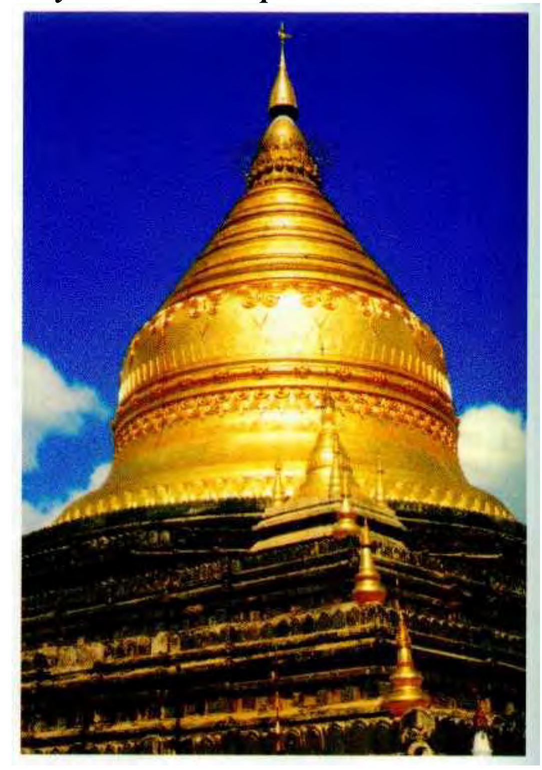
По сравнению с архитектурой другие виды искусства в Бирме были развиты незначительно. Скульптура и живопись служили в основном для украшения зданий. Скульптура была представлена прежде всего статуями Будды.

*Пагода — в буддийской архитектуре стран Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии многоярусная башня-реликварий — вместилище для хранения реликвий. Имеет нечѐтное (счастливое) число ярусов.


Древняя
и Средневековая
Юго-Восточная Азия
Паган
Иравади
Тханглонг
Луангпрабанг
Вьентьян
Рангун
Сукотай
о. Хайнань
о. Тайвань
Аюттхая
Мисон
Меконг
Бангкок
Ангкор
Харихаралая
Сиамский залив
Южно-Китайское море
Филиппинские о-ва
о. Палаван
о. Минданао
о. Калимантан
о. Суматра
о. Сулавеси
о. Ява
Индийский океан
о. Бали
о. Флорес
о. Сумбава
о. Сумба
о. Тимор



Ступа. Паган. Бирма.

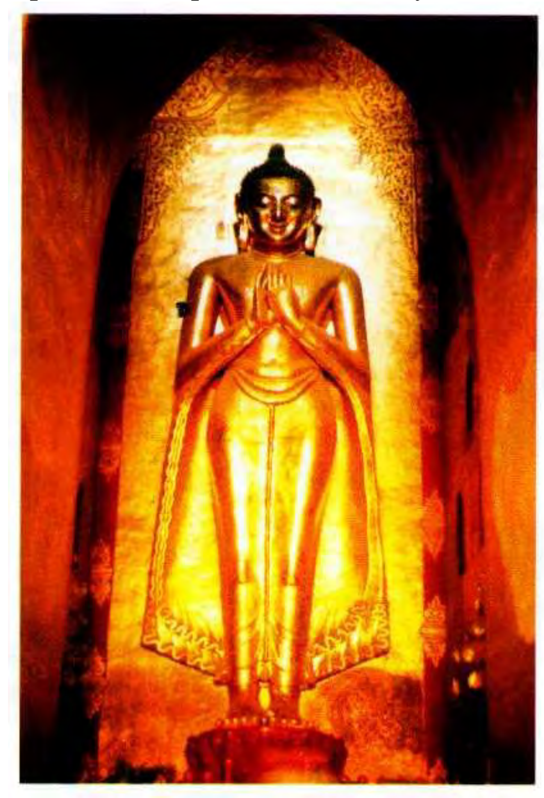


Пагода Шведагон. XIX в.
Рангун. Бирма.

Характерны для бирманского изобразительного искусства растительный орнамент и украшения в виде язычков пламени — тхи. Распространены также орнаменты с изображениями зверей (львов, обезьян, газелей, лебедей), небесных танцоров, карликов, макар. В облике мифологического морского чудовища макары часто соединялись черты крокодила и рыбы или слона и рыбы. Этот мотив часто использовался в убранстве храмов. Макар считали хранителями учения Будды, они были персонажами индуистских притч и легенд.

ТАИЛАНД

Таиланд — государство, расположенное в юго-западной части полуострова Индокитай и северной части полуострова Малакка. Своѐ название страна получила по имени населяющих еѐ племѐн таи. Древняя история Таиланда изучена мало.

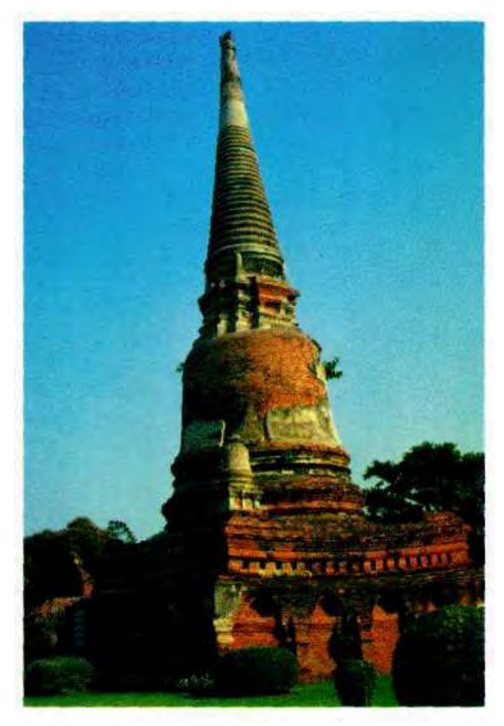


Статуя Будды. XII в. Паган. Бирма.

Известно, что начиная с VII в. на территории Таиланда возводились большие ступы на террасах. В гот период таиландское искусство испытывало влияние культур кхмеров (населявших Кампучию) и бирманцев.

В XIII в. тайские племена образовали первое крупное государство на территории Таиланда, одним из культурных центров которого стал город Сукотай. Образцом архитектуры этого периода служит храм Ват Махатхат в Сукотае, построенный в XIV в. В этом типе постройки соединились храм-башня и ступа. Храм отличают простые и строгие формы. Его центральная часть и окружающие еѐ небольшие ступы возведены на массивной террасе. Центральная башня, четырѐхугольная в плане, сужаясь кверху, становится круглой. Башню венчает шпиль. Снаружи Ват Махатхат украшают гипсовые рельефы.

Тайское искусство испытало влияние культуры Шри-Ланки, художественные традиции которой прослеживаются в монументальной скульптуре Таиланда. Статуя сидящего Будды из храма Ват Махатхат в Саванкхалоке (XIII в.), сделанная из кирпича, близка изображениям Будды из Полопнарувы. Но в то же время искусство Сукотая имеет и самобытные черты. Именно в Таиланде


Храм в Аюттхае. Таиланд.

Статуи Будды. Аюттхая. Таиланд.

*Террасы—площадки в виде ступеней, искусственно созданные на склонах

возник ещѐ один тип изображения Учителя. Это шагающий Будда, как правило, с поднятой в жесте благословения левой рукой и опущенной вдоль тела правой. Изображения шагающего Будды удивительно динамичны и грациозны. Голову Будды венчает выступ-ушниша с завершением в виде язычка пламени—мотив, часто встречающийся в искусстве Бирмы и Таиланда. Большинство подобных изображений в Таиланде делали из бронзы.

В XIV в. столицей государства стала Аюттхая. В окрестностях этого важного культурного центра сохранились руины царской резиденции (XIV —XVI вв.). Постройки представляют собой соединение ступы и храма-башни. Вероятно, их формы символизируют царскую власть и гору богов Меру.

КАМПУЧИЯ

Современная Кампучия находится на юго-востоке Индокитая. Древнейшим государством на этой территории было царство Фунань (I—VI вв.). Основную часть его населения составляли древние кхмеры.

Фунаньские правители пользовались титулом Царь Горы, видимо с древности отождествляя себя с богами. Вероятно, центром мироздания кхмеры считали гору богов Меру. В этом регионе храм-гора, возводимый на искусственном (насыпном) холме, стал священной резиденцией кхмерских правителей.

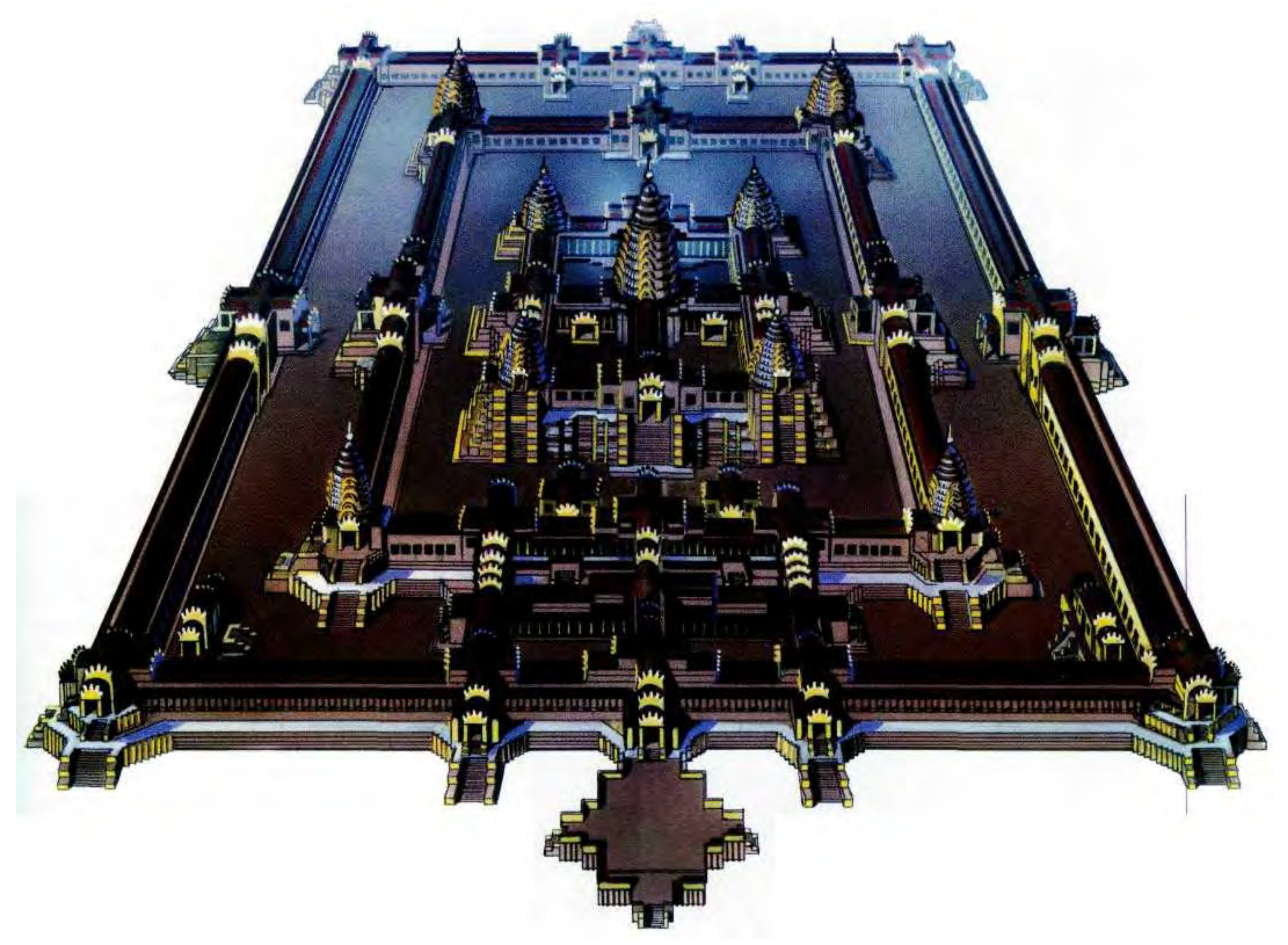
В IX в. в стране наряду с буддизмом распространился индуизм. В IX—XIII вв. кхмеры создали империю Камбуджадеша — крупнейшее в то время государство в Юго-Восточной Азии.

Классический памятник искусства кхмеров — комплекс Ангкор Ват (XII в.). В нѐм воплотились религиозные идеи и лучшие достижения искусства этого народа. На ступенчатой горе, обнесѐнной стеной, возвышаются пять храмов-башен, а также множество дополнительных построек — внутренних двориков, лестниц, галерей. Весь комплекс представляет собой прямоугольник (размерами 1500х1300 м), вокруг него проложен широкий канал. Через эту водную преграду к главному входу ведѐт дорога, вдоль неѐ располагаются статуи львов-охранителей и нагов. Подсчитано, что на постройку этого ансамбля израсходо-



Ангкор Ват. XII в.
Кампучия.

*Наги — в индуистской и буддийской мифологии змеи, которых иногда изображали в виде кобры с семью головами. По одной из легенд, Будда родился царѐм нагов.

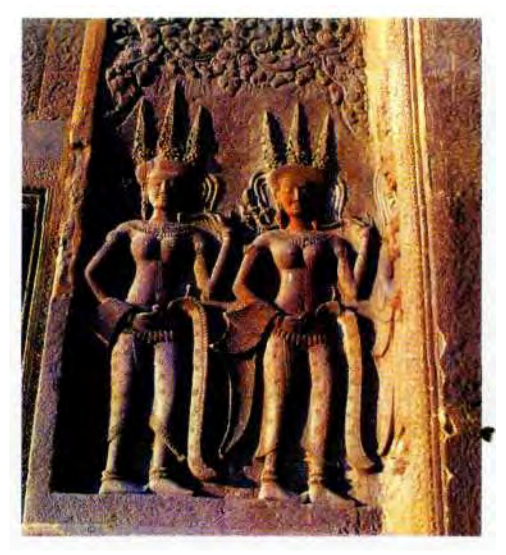


Ангкор Ват. Реконструкция.

вали столько же камня, сколько требовалось для возведения древнеегипетской пирамиды.

Храм украшен редкими по красоте рельефами, сочетающими фигурные изображения с растительным и геометрическим орнаментом. В рельефах галереи первого этажа запечатлены в основном сюжеты из эпоса «Махабхарата» и «Рамаяна», на рельефах второго этажа предстаѐт множество грациозных небесных танцовщиц. Композиция рельефов построена так, что одна сцена плавно переходит в другую. Ощущение глубины изображения создаѐтся не за счѐт объѐмности фигур, а в результате наложения их друг на друга. Первоначально рельефы были раскрашены и покрыты позолотой, а потому выглядели значительно более живописными. Проходя по галереям, зритель «читает» одно за другим многофигурные изображения. Площадь, занимаемая скульптурными работами в Ангкор Вате, поистине огромна — около двух тысяч квадратных метров.

Пожалуй, не найти в мире другого памятника, где при подобном изобилии рельефов и точности деталей было бы сохранено чувство меры и удивительной гармонии с архитектурой. Поэтому Ангкор Ват по праву считается одним из величайших ансамблей мира.



Рельеф. Ангкор Ват. XII в. Кампучия.



Скульптура из храма Байон. XII в. Ангкор Тхом. Кампучия.

ИНДОНЕЗИЯ

Индонезия — государство на островах Малайского архипелага и в Западной части острова Новая Гвинея. В первых веках новой эры на Малайском архипелаге распространились буддизм и индуизм, вместе с тем усилилось и влияние индийской культуры. Самые ранние из известных сооружений находятся на Яве, одном из крупнейших островов Индонезии. Эти восемь индуистских храмов, возведѐнных на плато Дьенг (VII—VIII вв.), посвящены богу Шиве. Храмы напоминают ратхи в Махабалипураме. На острове Ява

ИСКУССТВО ВЬЕТНАМА И ЛАОСА

Древнейшая культура на территории Северного Вьетнама получила название Донгшон. Основные археологические памятники донгшонской культуры относятся к VI—I вв. до н. э. Особую группу находок составляют большие бронзовые барабаны. По-видимому, они использовались в магических обрядах, связанных с культом плодородия и культом мѐртвых. Барабаны покрыты геометрическим орнаментом и сценами с изображениями танцоров и лодок с людьми. Возможно, эти сцены символизировали переход души человека в загробный мир. Донгшонская культура, в которой отразились религиозные представления древнейшего населения Юго-Восточной Азии, позже растворилась в местных культурах Индокитая.

Другой центр художественного творчества находился в Центральном Вьетнаме, где в течение почти полутора тысяч лет существовало государство Тьямпа (II—XV вв.). Искусство этого региона испытало влияние индийской и китайской культур.

Древнейшие центры тьямского искусства — Мисон и Донгзыонг. Огромных комплексов, подобных кхмерским, здесь не возводили. Для тьямского зодчества было типичным башенное святилище с залом — *калан.* В плане оно выглядело прямоугольником. Калан обильно украшали скульптурной резьбой и статуями.

Скульптуру тьямов отличает отточенность деталей и мягкость изображения. Такова, например, статуя бога Шивы из Донгзыонга (IX в.), олицетворяющая плодотворящие силы природы.

Искусство Лаоса до сих пор мало изучено. Одна из древних построек на крайнем юге Индокитая — кирпичная ступа-тхат Луанг (XVI в.). Лаосская ступа-тхат отличается остроконечной, сильно расчленѐнной верхней частью, из-за чего образ традиционной буддийской ступы меняется до неузнаваемости. Ват, буддийский монастырь в Лаосе, также имеет своеобразные черты. В него включены павильоны с широкими

крышами, которые ступенями поднимаются одна над другой. Для украшения таких построек характерны коньки крыш, вздымающиеся подобно язычкам пламени — тхи.

Основным материалом для лаосской скульптуры служило дерево. Широко были распространены покрытые позолотой небольшие деревянные статуэтки Будды. Причѐска и ушниша (выступ на темени) Будды превращались здесь в высокую корону, вытянутые мочки ушей — в длинные серьги. Поверхность скульптуры, сплошь украшенная орнаментом, щедро покрывалась драгоценными камнями.

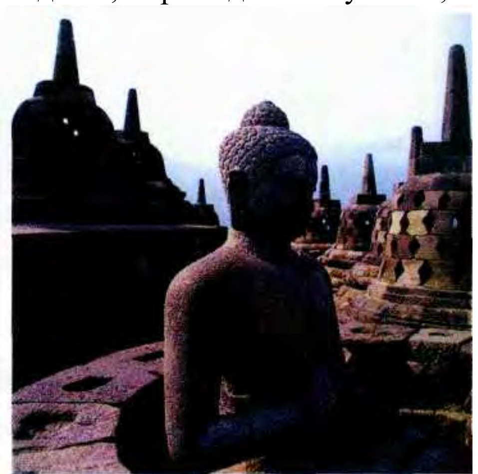


Буддийские скульптуры. Лаос.

Ьоробудур. VIII—IX вв Индонезия.

эти постройки получили название чанди. Храм состоит из цоколя (основания), средней части — святилища, где находится изображение божества, и пирамидальной кровли, ступенчато сужающейся кверху. С одной или двух сторон чанди расположен вход-портал, чуть выступающий вперѐд. Небольшая, но торжественная лестница ведѐт к центральному входу. Рельефы, украшающие храм, размещены в основном на портале, который завершает кала — маска, напоминающая львиную голову.

Выдающимся памятником буддийской архитектуры является Боробудур — архитектурный комплекс, расположенный в Центральной Яве (VIII—IX вв.). Это один из самых больших и впечатляющих ансамблей мира. Храм, построенный на вершине холма, покоится на огромной каменной платформе. Над ней, пирамидально сужаясь, поднимаются пять квадратных террас с



Скульптура. Боробудур. VIII—IX вв.

*кала (маска, напоминающая львиную голову) — украшение входа в храм, характерное для яванского искусства. Символизирует время и смерть, отгоняет демонов.

обходными коридорами по краям. Ещѐ выше находятся три круглые террасы, на которых помещены семьдесят две небольшие ступы. В каждой из них заключена скульптура сидящего Будды. Это грандиозное и величественное сооружение увенчано в центре большой полой ступой колоколообразной формы, напоминающей дагобы Шри-Ланки. К вершине храма с каждой из четырѐх сторон ведут крутые лестницы. Боробудур олицетворяет гору богов Меру, которая, по древнеиндийским представлениям, является центром Вселенной. Но в то же время этот комплекс символизирует ступенчатое восхождение наверх, что отражает буддийское учение о пути к истине и просветлению. Этой идее вторит скульптурное убранство ансамбля. В сценах, расположенных на нижних ярусах храма, представлена земная жизнь Будды. Рельефы, украшающие следующие ступени, изображают бодхисаттв — помощников Учителя. Статуи сидящего Будды в ступах, находящихся на круглых террасах, олицетворяют духовное совершенство. И наконец, венчающая композицию большая ступа
символизирует высшую ступень познания мира. Перед посетителями как будто разворачиваются страницы грандиозной иллюстрированной книги буддизма.

Великолепный ансамбль Боробудур, его архитектура и скульптура, -- уникальный пример совершенного воплощения религиозной идеи в искусстве. Скульптура настраивает человека на размышления, архитектура помогает ему отрешиться от суеты. Необъятное пространство, окружающее человека на верхнем ярусе ансамбля, тишина, царящая там, дают возможность ощутить мир как целое, почувствовать его гармонию и порядок.

Искусство Индонезии — ещѐ один пример многообразия художественной культуры Юго-Восточной Азии. Имея общий образец—индийскую культуру, искусство этого региона не перестаѐт удивлять как своей традиционностью, так и смелым новаторством. Тесное общение культур Индии и Юго-Восточной Азии, их очевидное духовное единство не только не помешали, но и, напротив, способствовали сохранению их неповторимого облика.





ИСКУССТВО КИТАЯ
ДРЕВНЕЙШИЙ ПЕРИОД
ПЕРИОД ШАН-ИНЬ
ПЕРИОДЫ ЧЖОУ И ЧЖАНЬГО
ПЕРИОДЫ ЦИНЬ И ХАНЬ
ПЕРИОД СЕВЕРНАЯ ВЭЙ ПЕРИОДЫ СУН И ТАН
ПЕРИОДЫ МИН И ЦИН
ИСКУССТВО ТИБЕТА
ИСКУССТВО МОНГОЛИИ
ИСКУССТВО КОРЕИ
ИСКУССТВО ЯПОНИИ
АРХИТЕКТУРА СКУЛЬПТУРА ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА

Огромный регион, условно называемый Дальним Востоком, включает в себя Китай, Японию, Корею, Монголию и Тибет — страны, имеющие ряд сходных черт, но одновременно и значительные различия в культуре.

Все страны Дальнего Востока испытывали воздействие древних цивилизаций Китая и Индии, где ещѐ в I тысячелетии до н. э. возникли философско-религиозные учения, положившие начало представлению о природе как всеобъемлющем Космосе — живом и одухотворѐнном организме, который живѐт по своим собственным законам.

Природа оказалась в центре философских и художественных исканий всего средневекового периода, а еѐ закономерности считались универсальными, определявшими жизнь и взаимоотношения людей.

С многообразными проявлениями природы сопоставлялся внутренний мир человека. Это повлияло на развитие символического метода в изобразительном искусстве, определив его иносказательный поэтический язык. В Китае, Японии и Корее под влиянием подобного отношения к природе формировались виды и жанры искусства, строились архитектурные ансамбли, тесно связанные с окружающим ландшафтом, зарождалось садово-парковое искусство и, наконец, происходил расцвет пейзажной живописи.

Под влиянием древнеиндийской цивилизации стал распространяться буддизм, а в Монголии и Тибете — также индуизм. Эти религиозные системы принесли в страны Дальнего Востока не только новые для них идеи, но и оказали непосредственное влияние на развитие искусства. Благодаря буддизму во всех странах региона появился неизвестный прежде новый художественный язык скульптуры и живописи, были созданы ансамбли, характерной особенностью которых стало взаимодействие архитектуры и изобразительного искусства.

Особенности изображения буддийских божеств в скульптуре и живописи складывались на протяжении многих веков как особый язык символов, выражавший представления о мироздании, нравственных законах и предназначении человека. Таким образом закреплялись и сохранялись культурный опыт и духовные традиции многих пародов. В образах буддийского искусства воплощались идеи противоборства добра и зла, милосердия, любви и надежды. Все эти качества определили своеобразие и общечеловеческую значимость выдающихся творений дальневосточной художественной культуры.



619

ИСКУССТВО КИТАЯ

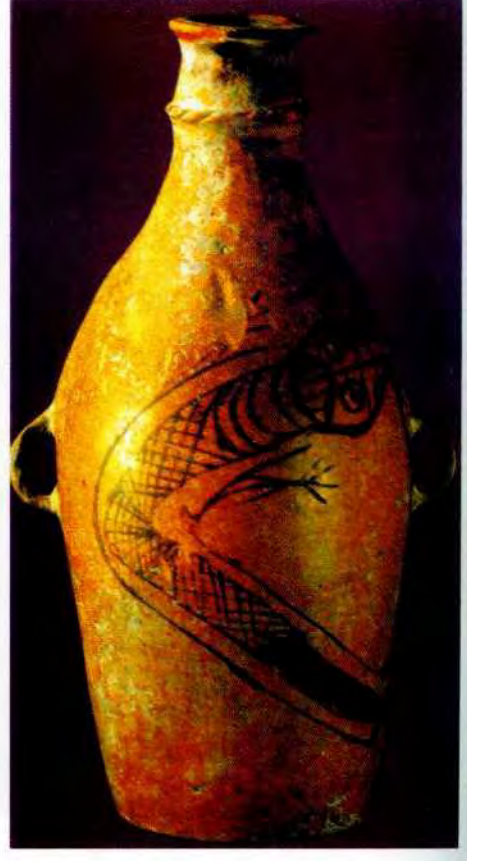
Китай или Срединное царство, как с незапамятных времѐн именуют его китайцы, — страна, раскинувшаяся на необъятных просторах Восточной и Центральной Азии. Здесь около шести тысяч лет назад зародилась одна из древнейших цивилизаций, которая оказала влияние на развитие всех народов, населявших страны Дальнего Востока. Китайская письменность стала основой письменности корейцев, вьетнамцев и японцев. Многие изобретения китайцев, такие, как шѐлк, порох и компас, являются достоянием всего человечества. В Китае впервые появились фарфор, бумага, кисти, тушь и книгопечатание.

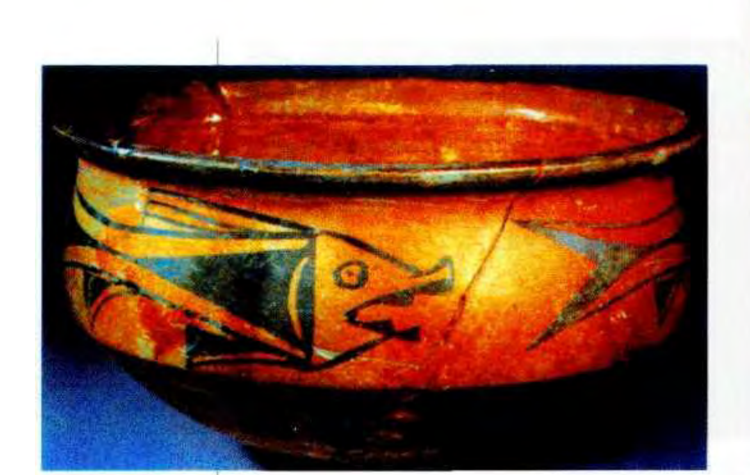
Культура Китая отличалась не только многообразием, но и большой жизнестойкостью. Междоусобные войны, крестьянские восстания и разрушительные набеги завоевателей не помешали искусству этой страны вплоть до позднего Средневековья сохранить преемственность традиций, впитать и преобразовать все внешние культурные влияния.

ДРЕВНЕЙШИЙ ПЕРИОД

Древнейшие племена, заселившие плодородные долины больших рек Китая в V—III тысячелетиях до н. э., создавали поселения из небольших, углублѐнных в землю глинобитных хижин. Они возделывали поля, разводили домашних животных, знали многие ремѐсла. Обнаруженная на территории Китая керамика того времени — сосуды из бледно-жѐлтой или красновато-бурой обожжѐнной глины по месту первых раскопок была названа Яншао. В этих сосудах хранили вино и масло, готовили пищу, а большие сосуды служили погребальными урнами.

Вылепленные вначале вручную, а впоследствии с помощью гончарного круга, глиняные изделия — вазы,





Сосуды Яншао.
III тысячелетие до н. э.

чаши, блюда, миски — отличались необычайной правильностью форм. Их обжигали при температуре около полутора тысяч градусов Цельсия, а затем лощили кабаньим зубом, благодаря чему они становились гладкими и блестящими. Верхнюю часть сосудов покрывали сложными геометрическими узорами — треугольниками, спиралями, кругами и ромбами, а также изображениями зверей.

ПЕРИОД ШАН-ИНЬ

Следующий период истории Древнего Китая получил название Шан-Инь (XVI—XI в. до н. э.) по имени племени, заселившего долину реки Хуанхэ во II тысячелетии до н. э. Именно тогда образовалось первое китайское государство, во главе

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ДРЕВНИХ КИТАЙЦЕВ О ВСЕЛЕННОЙ

Во всех явлениях природы древние китайцы видели волю духов и богов. Они обожествляли облака и дождь, ветер и гром, которых представляли себе в образах драконов, птиц и зверей. Однако человек нуждался в надѐжных защитниках, поэтому возникло и другое верование — культ предков. Считалось, что духи предков заботятся о потомках. В свою очередь душам умерших предков тоже служили — ухаживали за могилой, совершали жертвоприношения. Чтобы душа предка ни в чѐм не нуждалась, в могилу клали различные ремесленные изделия — оружие, бронзовые сосуды, резные камни, драгоценности.

Когда образовалось государство, возникло представление о небе как могущественном верховном божестве Вселенной. По представлениям древних китайцев, земля квадратная, их собственная родина находится в еѐ центре, а небо над ней имеет форму окружности. Поэтому они и называли свою страну Чжунго' (Срединным Царством) или Тянься' (Поднебесной). В разные времена года небу и земле приносили обильные жертвоприношения. Для этого за чертой города возводили специальные алтари: круглые — для неба, квадратные — для земли.

МАГИЧЕСКИЕ СОСУДЫ

Тяжѐлые монолитные бронзовые сосуды, созданные в период Шан-Инь, служили для жертвоприношений духам природы и духам—покровителям племени. В них как бы соединились все сложившиеся к этому времени представления о мире. Сосуды, с большим мастерством отлитые из сплава меди и олова, были покрыты рельефом. Главное место в нѐм отводилось воплощавшим стихию неба и воды изображениям птиц и драконов, цикад, предвещавших хороший урожай, быков и баранов, суливших людям сытость и благоденствие. Иногда изображали собирательный образ зверя — охранителя человека, который объединял в себе черты тигра, дракона и барана. Сосуды были разнообразными по форме. В прямоугольных огромных чанах на четырѐх ножках с двумя ручками «фан-дин» готовили жертвенное мясо. Высокий, стройный, расширяющийся внизу и вверху кубок «гу» предназначался для жертвенного вина. Обычно на поверхность этих сосудов наносили тонкий спиралевидный линейный «узор грома» («лэй-вэнь»), на фоне которого в технике рельефа исполняли основные изображения. Объѐмные звериные морды как бы вырастали из бронзы. Эти сосуды должны были охранять человека и защищать посевы от злых сил, поэтому они сами часто имели форму зверей и птиц, а их поверхность сплошь заполняли выступы и гравировка. Причудливую и фантастичную форму древнекитайских бронзовых сосудов с драконами упорядочивали четыре вертикальных выпуклых ребра, расположенных по сторонам. Эти рѐбра ориентировали сосуды по сторонам света, подчѐркивая их ритуальный характер.



Бронзовые сосуды. II тысячелетие до н. э.

621

которого стоял правитель — ван, бывший одновременно и верховным жрецом. В то время во всех областях жизни обитателей Китая произошли значительные перемены: были изобретены шѐлкопрядение, бронзолитейное дело, иероглифическая письменность, зародились основы градостроительства.

Столица государства — великий город Шан, расположенный недалеко от современного города Аньян, — в отличие от древнейших поселений имела отчѐтливый план. Среди других построек выделялся дворец правителя, возведѐнный на прямоугольной платформе, обложенной морской галькой. Высокая соломенная крыша дворца опиралась на три ряда деревянных колонн, основаниями которых служили бронзовые диски.

Многие изделия художественных ремѐсел периода Шан-Инь предназначались для ритуальных церемоний в честь духов предков и божеств, управляющих силами природы. Подземные захоронения знати представляли собой две расположенные друг над другом глубокие подземные камеры крестообразной или прямоугольной формы. Их площадь достигала иногда четырѐхсот квадратных метров, степы и потолок были расписаны красными, чѐрными и белыми красками или инкрустированы, т. е. украшены кусочками камня, металла и т. д. Входы в погребения охраняли каменные фигуры фантастических зверей. Узоры, украшавшие статуи, и все предметы, которые клали в захоронение, имели магический смысл и были связаны единой символикой.

ПЕРИОДЫ ЧЖОУ И ЧЖАНЬГО

В XI в. до н. э. государство Шан-Инь было завоѐвано племенем чжо'у (XI—III вв. до н. э.). Победители, основавшие династию Чжо'у, быстро переняли многие технические и культурные навыки побеждѐнных.

Государство Чжоу существовало многие века, однако его процветание было недолгим. На политической арене появилось много новых государств, и Китай уже к VIII в. до н. э. вступил в полосу

междоусобных войн. Период с V по III в. до н. э. в китайской истории получил наименование Чжаньго' (Борющиеся Царства).

КОНФУЦИАНСТВО И ДАОСИЗМ

Конфуцианство, стремившееся сохранить порядок и равновесие в государстве, обращалось к традициям прошлого. Основатель учения Конфуций (около 551—479 до н. з.) считал вечным установленный Небом порядок отношений в семье и обществе, между государем и подданными, между отцом и сыном. Полагая себя хранителем и толкователем мудрости древних, которые служили образцом для подражания, он разработал целую систему правил и норм поведения человека — Ритуал. Согласно Ритуалу, надо почитать предков, уважать старших, стремиться к внутреннему совершенствованию. Он создал также правила для всех духовных проявлений жизни, утвердил строгие законы в музыке, литературе и живописи.

В отличие от конфуцианства даосизм сосредоточивал внимание на основополагающих законах Вселенной. Главное место в этом учении занимала теория о Дао — Пути Вселенной, или вечной изменчивости мира, подчинѐнного естественной необходимости самой природы, равновесие которой возможно благодаря взаимодействию мужского и женского начал — ян и инь. Основатель учения Лаоцзы считал, что поведение человека должно направляться естественными законами Вселенной, нарушать которые нельзя, иначе в мире нарушится гармония, наступят хаос и гибель. Созерцательный, поэтический подход к миру, заложенный в учении Лаоцзы, проявился во всех областях художественной жизни древнего Китая.

Образовавшиеся новые царства вовлекли в *орбиту* китайской цивилизации обширные области. Активно стала развиваться торговля между отдалѐнными районами Китая, чему способствовало строительство каналов. Древние китайцы открыли месторождения железа, что позволило им перейти к железным орудиям труда и улучшить технику земледелия. В обращение вошли одинаковые по форме круглые монеты, заменившие деньги в форме суживающейся лопаты — заступа, меча или раковины. Значительно расширился круг ремѐсел, вошедших в обиход.

Города Китая стали центрами не только торговли, но и науки. Так, в столице царства Ци было создано первое в Китае высшее учебное заведение — Академия Цзися. Огромную роль во всей последующей художественной жизни Китая сыграли возникшие в середине I тысячелетия до н. э. два учения — конфуцианство и даосизм.

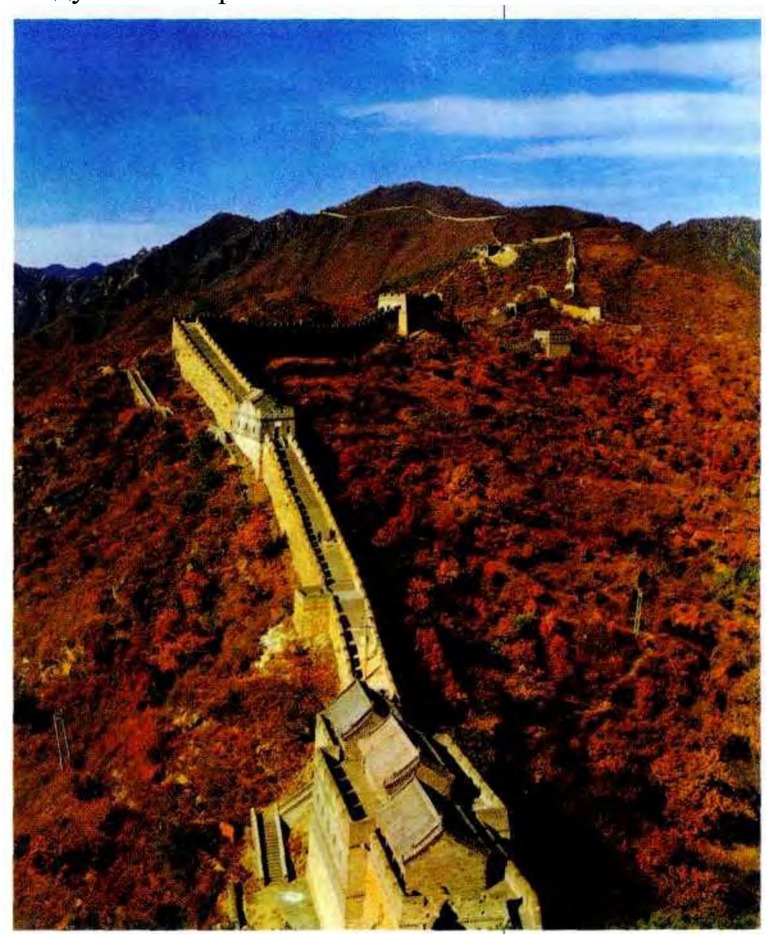
В период Чжаньго появилось множество предметов декоративно-прикладного искусства, служивших ритуальным целям: бронзовые зеркала, разнообразные предметы из священного камня нефрита. Полупрозрачный, всегда холодный нефрит символизировал чистоту и считался охранителем от яда и порчи. Обнаруженная в погребениях расписная лаковая утварь — столики, подносы, шкатулки, музыкальные инструменты, богато украшенные орнаментами, — также служила ритуальным целям. Производство лака, как и шѐлкоткачество, в то время было известно только в Китае. Окрашенный в разные цвета натуральный сок лакового дерева многократно наносили на поверхность изделия, что придавало ему блеск, прочность и предохраняло от влаги. В погребениях недалеко от города Чанша (Центральный Китай, провинция Хуань) археологи обнаружили много предметов лаковой утвари. В гибких переплетениях узоров, нанесѐнных на чаши, блюда, подносы, отразилось стремление уловить и запечатлеть движение Вселенной.

ПЕРИОДЫ ЦИНЬ И ХАНЬ

В III в. до н. э. после долгих войн и междоусобиц мелкие царства объединились в единую, могущественную империю, во главе которой встала династия Цинь (221—207 гг. до н. э.), а затем Хань (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.).

Правитель и неограниченный властитель Циньской империи Цинь Ши-хуанди (259—210 до н. э.) был китайским императором недолгое время, но сумел укрепить централизованную власть. Он

уничтожил границы самостоятельных царств и разделил страну на тридцать шесть провинций, в каждую из которых назначил столичного чиновника. По его повелению были проложены



Великая Китайская стена. Начало строительства — III в. до н. э.

новые благоустроенные дороги, прорыты каналы, соединившие со столицей Сяньян (провинция Шэньси) многие провинциальные центры. Была создана также единая письменность, что позволило людям разных областей общаться друг с другом, несмотря на различие диалектов.

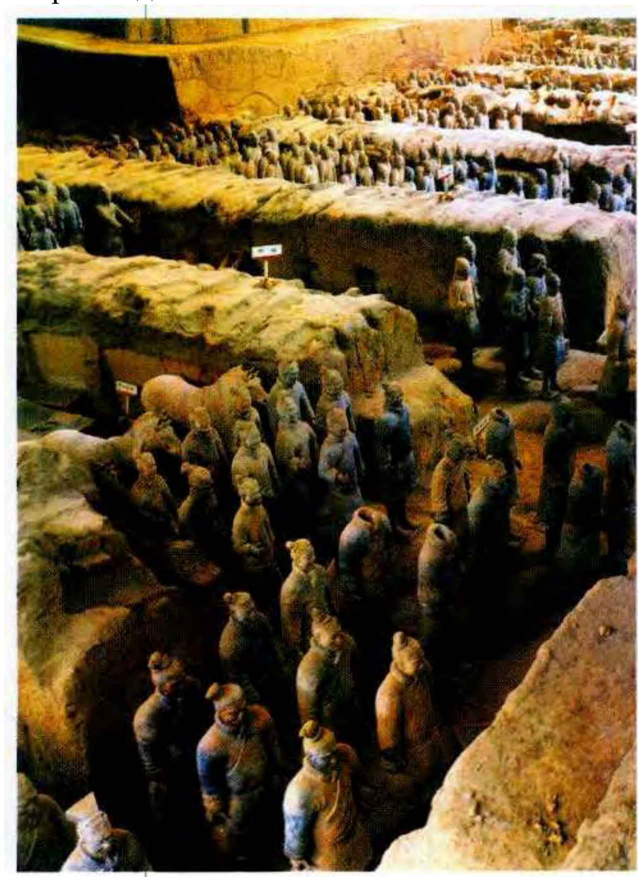
Торжественный и парадный облик приобрела циньская столица Сяньян. Город обнесли мощной крепостной стеной со множеством ворот и башен. По свидетельству летописцев, в нѐм насчитывалось около трѐхсот дворцовых комплексов, а широкие улицы завершались массивными воротами.

По приказу императора на севере страны из остатков оборонительных сооружений отдельных царств было создано самое мощное крепостное сооружение времени — Великая Китайская стена. Она протянулась на семьсот пятьдесят километров и защищала Китай от кочевников. Стена с зубчатым завершением сверху достигала в высоту десяти метров, а в ширину пяти—восьми метров. На множестве сигнальных башен при малейшей опасности вспыхивали огни. От укреплѐнной таким образом северной границы к столице империи была проложена дорога.

С не меньшим размахом сооружали и гробницу императора Цинь Ши-хуанди. Еѐ возводили в пятидесяти километрах от Сяньяна в течение десяти лет после восшествия императора на престол. В строительстве участвовало более семисот тысяч человек. Гробница была окружена двумя рядами высоких стен, образующих в плане квадрат (символ земли). Конусообразный высокий могильный холм, расположенный в центре, был круглым в плане (символ неба). Стены подземной усыпальницы облицованы отшлифованными мраморными плитами и нефритом, пол устлан огромными

полированными камнями с нарисованной на них картой девяти областей Китайской империи. На полу стояли скульптурные изображения пяти священных гор, а потолок имел вид небосвода с сияющими светилами. После того как саркофаг с телом императора Цинь Ши-хуанди перенесли в подземный дворец, вокруг него расположили огромное количество драгоценных предметов—сосуды, ювелирные изделия, музыкальные инструменты, — сопровождавших его при жизни.

Однако подземное царство не ограничивалось только самим погребением. В 1974 г. на расстоянии полутора километров от него археологи обнаружили одиннадцать глубоких, расположенных параллельно друг другу подземных туннелей, выложенных керамической плиткой и вместивших в себя гигантское, разделѐнное на несколько шеренг глиняное войско, где каждый воин, наделѐнный индивидуальными чертами, был выполнен в натуральную величину и раскрашен. Войско сопровожда-



Керамические фигуры из гробницы Цинь Ши-хуанди. III в. до н. э. Провинция Шэньси.

ли кони и колесницы, также вылепленные из глины. Построенное в боевом порядке глиняное войско охраняло покой своего повелителя.

В период длительного четырѐхсотлетнего царствования династии Хань, пришедшей к власти после долгой междоусобной войны и падения государства Цинь, начался новый расцвет культуры и искусства. В Китае зародилась историческая наука. Еѐ основоположник учѐный Сыма Цянь создал пятитомный трактат, где подробно изложил историю Китая с древнейших времѐн. Китайские учѐные приложили огромные усилия, чтобы переписать древние сочинения с ветхих бамбуковых пластинок, которые служили книгами, на шѐлковые свитки. Важным открытием стало изобретение в I в. н. э. бумаги.

Караванные пути связали Китай с другими странами. Например, но Великому Шѐлковому пути китайцы везли на запад шѐлк и тончайшие ручные вышивки, которые славились на весь мир. В

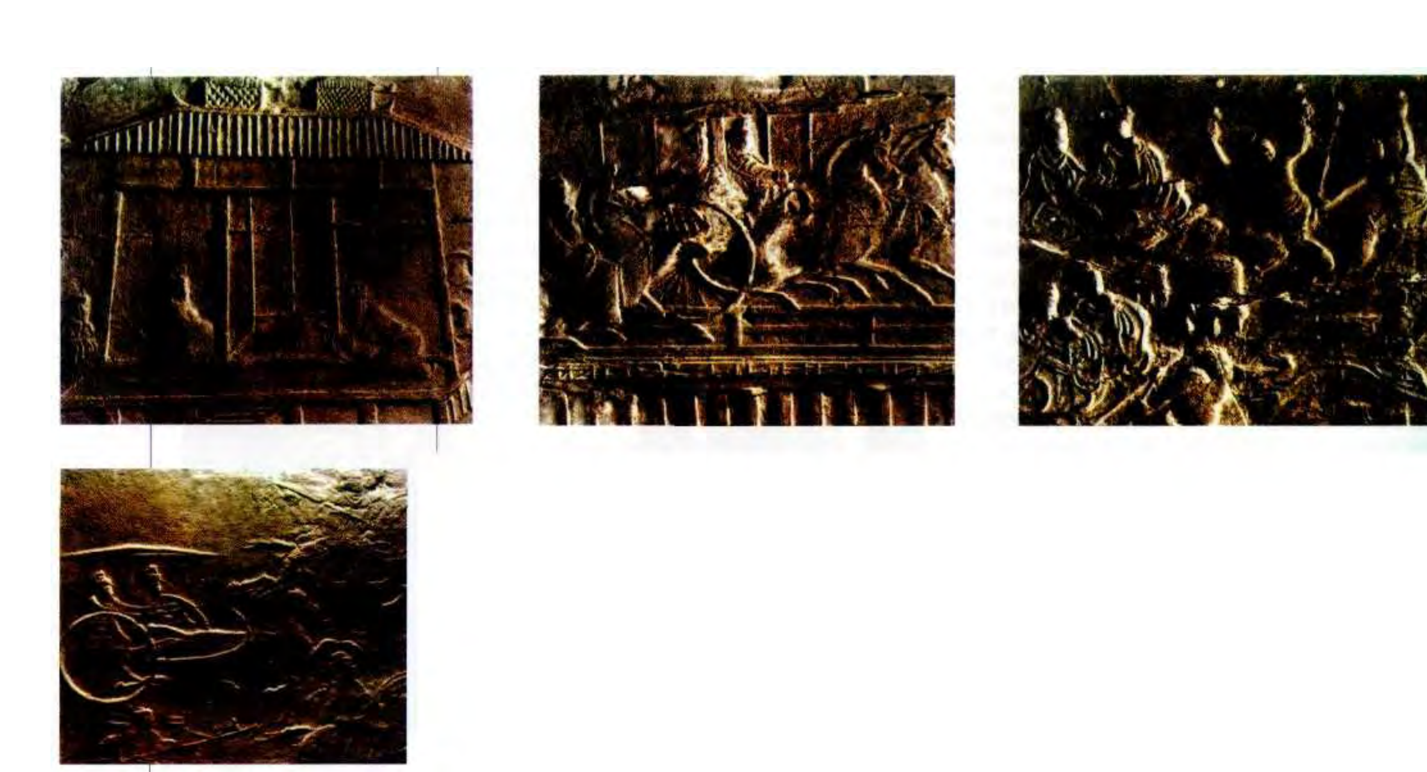
письменных источниках сохранились сведения об оживлѐнной торговле Ханьской империи с Индией и далѐким Римом, в котором Китай издавна называли Страной Шѐлка.
Главные центры Ханьской империи Лоян и Чанъань воздвигали по изложенным в древних трактатах правилам — по плану с чѐтким делением на кварталы. Дворцы правителей находились на главной магистрали города и состояли из жилых, и парадных покоев, садов и парков.
Знатных людей хоронили в просторных гробницах, стены которых были выложены керамическими или каменными плитами, а потолки поддерживали каменные колонны, которые завершались, как правило, парой драконов. Снаружи к погребальному холму вела Аллея Духов — охранителей могил, обрамлѐнная статуями зверей.
В погребениях обнаружены предметы, дающие представление о повседневной жизни Ханьской эпохи. Например, керамические раскрашенные модели домов; глиняные
расписные кувшины; раскрашенные фигурки танцовщиц, музыкантов, домашних животных. Однако главную роль в оформлении погребения играли рельефы.
Наиболее богаты по содержанию рельефы в погребениях из



Керамические фигуры из гробницы Цинь Ши-хуанди. III в. до н. э. Провинция Шэньси.



Книга из бамбуковых пластинок.
625



Рельефы гробницы. I—II вв. Провинция Сычуань.

провинций Шаньдун и Сычуань. Например, на рельефах погребения в Сычуани представлены сцены жатвы, охоты на диких уток, мчащиеся лѐгкие колесницы, в которые впряжены тонконогие горячие кони. Все изображения очень реалистичны.

В древний период, завершившийся падением могущественной Ханьской империи в III в. н. э., сметѐнной грандиозным восстанием рабов, зародились традиции китайского искусства, которые во многом определили его дальнейшие пути.

Эпоха Средневековья в Китае продолжалась гораздо дольше, чем в европейских странах. Она охватила период с конца III в. до середины XIX в. Средневековье — пора духовного подъѐма Китая,

время строительства больших городов, великолепных садово-парковых ансамблей. В первых веках новой эры в Китае появилась пейзажная живопись, которая стала главной выразительницей чувств и настроений людей. Средние века прославились в Китае и многими другими открытиями: был изобретѐн фарфор, книгопечатание, появилась каллиграфия — искусство художественного письма.

ПЕРИОД СЕВЕРНАЯ ВЭЙ

После крушения Ханьской империи Китай на целых сто пятьдесят лет стал добычей кочевых племѐн, разорявших города, уничтожавших дворцы, грабивших ценности. Страна вновь оказалась раздробленной на мелкие царства. Начало новому объединению положило создание в Северном Китае государства Северная Вэй (Тоба Вэй; 386—535 гг.), основанного Тоба Гуем — вождѐм кочевых племѐн сяньбийцев. Вновь стало налаживаться хозяйство, выросли столицы Пинчэн (Датун), а затем Лоян. Императоры Вэйского царства, выходцы из среды кочевников, оказавшись под могучим влиянием китайской культуры, стремились усвоить китайскую письменность, придерживаться китайских обычаев. Они запрещали племенные обряды, одежду и язык. В этот период в Китае распространилась новая религия — буддизм, проникший в страну из Индии через Центральную Азию (см. статью «Искусство Индии»), Буддизм быстро прижился на китайской почве, так как вобрал в себя местные философские учения, культы и верования. Он обогатил также и китайскую культуру, привнеся в неѐ множество мифов и легенд, сложившихся в других странах.

В. культурной и политической жизни Китая важную роль стали играть буддийские монастыри. По всей стране начали строить грандиозные монастырские комплексы, вырубленные по типу индийских в толще скал, а также деревянные буддийские храмы и высокие многоярусные башни — *пагоды,* в которых

хранились буддийские реликвии. Самыми древними скальными монастырями являются: Юньган (Храм Заоблачных Высот), возведѐнный в IV—VI вв. в провинции Шаньси, Лунмэнь (Ворота Дракона), сооружѐнный в VI—IX вв. в провинции Хэнань, а также Цяньфодун, который начали строить в IV—V вв. в западной провинции Китая Ганьсу.

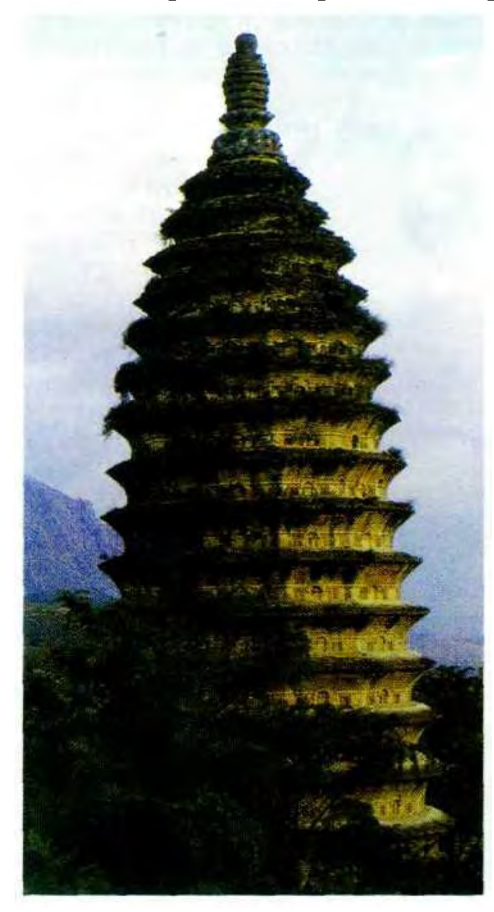
Монастыри украшали скульптурные изображения Будды и буддийских божеств, рельефы, расписанные красками. Статуи Будды порой достигали пятнадцати метров в высоту и словно срастались со скалой. Тяжеловесные сидящие фигуры жестами своих огромных ладоней как бы поучали людей, несли им защиту и спасение, воплощая в своѐм облике идею сверхчеловеческого и божественного. Более мягкими и одухотворѐнными являлись милосердные божества — бодхисаттвы, помощники Будды, призванные быть связующим звеном между небесным и земным мирами и помогать людям в невзгодах. В их хрупких бесплотных фигурах ощутимы веяния, неведомые Древнему Китаю, — стремление выразить такие чувства, как сострадание и милосердие.

ПЕРИОДЫ СУН И ТАН

Полнее и ярче всего особенности средневекового искусства Китая проявились в период существования двух могущественных государств: Тан (618—907 гг.) и Сун (960—1279 гг.). Искусство для образованных людей той поры представлялось настолько же естественным приложением сил и знаний, как и общественная деятельность. Например, чиновники, жившие во времена Танской и Сунской династий, были одновременно поэтами, художниками, теоретиками искусства и замечательными каллиграфами. Многие из них являлись членами императорской Академии живописи, открывшейся в X в.

Пути искусства Танского и Сунского периодов тесно связаны с судьбами Китая VII—XIII вв. Мощное государство Тан, активное в своей завоевательной политике, простѐрлось далеко на запад и восток, достигнув пределов Средней Азии. Сунская культура сложилась в совершенно иной исторической обстановке. Кочевые племена киданей, тангутов и чжурчжэней завоевали сначала северные земли Сунского государства, а в XIII в. его целиком подчинили себе монголы.

Монументальность и праздничность — основные черты архитектуры периода Тан. Большое внимание в VII—X вв. уделялось застройке многолюдных столиц — Лояна и Чанъаня (ныне город Сиань). Эти города представляли собой обнесѐнные степами крепости, разделѐнные на торговые, жилые, дворцовые и храмовые кварталы. Для них, как и в древности, был характерен



Пагода Суньюэсы. 520 г. Провинция Хзнань.



Пагода Даяньта (Большая Пагода Диких Гусей). VII в. Сиань.

прямоугольный план с улицами, пересекавшими город из конца в конец. На главной магистрали города, в северной его части, располагался окружѐнный стенами ансамбль императорского дворца.

Дворцы, усадьбы и храмы возводили из дерева по единому принципу. Размеры постройки строго определялись знатностью владельца. Основной формой здания, как и в древности, оставался прямоугольный в плане деревянный павильон с каркасом из столбов и поперечных балок Здание имело обходную галерею со столбами, окрашенными красным лаком, которые вместе с нарядными кронштейнами — *доугу'н* — поддерживали широкие карнизы черепичных крыш. Эти выступавшие за пределы здания крыши с загнутыми углами придавали архитектурным сооружениям торжественность и

благодаря своему «летящему» силуэту сообщали ему особую лѐгкость. Кроме того, крыши защищали здание от дождя и яркого света.

В городах и за их пределами, недалеко от монастырей, возводили величественные кирпичные буддийские пагоды. Танские пагоды имели обязательно нечѐтное (счастливое) число этажей — три, пять, семь и более; отличались строгостью и удивительной гармонией пропорций. Самая знаменитая из них — шестидесятиметровая семиэтажная пагода Даяньта (Большая Пагода Диких Гусей), построенная в 652 г. в Чанъане. Благородная простота еѐ форм свидетельствует о величавом духе архитектуры того времени. Не случайно очарованные устремлѐнным ввысь силуэтом пагоды танские поэты Цэнь Шэнь и Гао Ши сложили в еѐ честь стихи:

Словно могучий источник, рвущийся
ввысь из-под почвы,
Башня стоит одиноко, к горным,
чертогам вздымаясь,
Если подняться на башню, к самому
верху подняться,

Кажется, точно земного ты
отрешишься навеки...

Архитектура периода Сун, хотя и основывалась на традициях танского зодчества, была гораздо сложнее и многообразнее. Зодчие стали уделять большее внимание отделке зданий, более тонко продумывали принципы сочетания архитектуры с природным окружением. В пору расцвета Сунского государства (960—1127 гг.) в столице Баньлян (ныне Кайфын) были проведены градостроительные реформы. Главные магистрали превратились в торговые улицы, вдоль которых росли деревья, а каналы покрылись сетью изогнутых, искусно выстроенных арочных мостов. Летописи сообщают о широком размахе строительства дворцов из редких пород дерева. Пагоды по-прежнему оставались монументальными, но усложнились их конструкция и убранство. Такова знаменитая Тэта (Железная Паго-

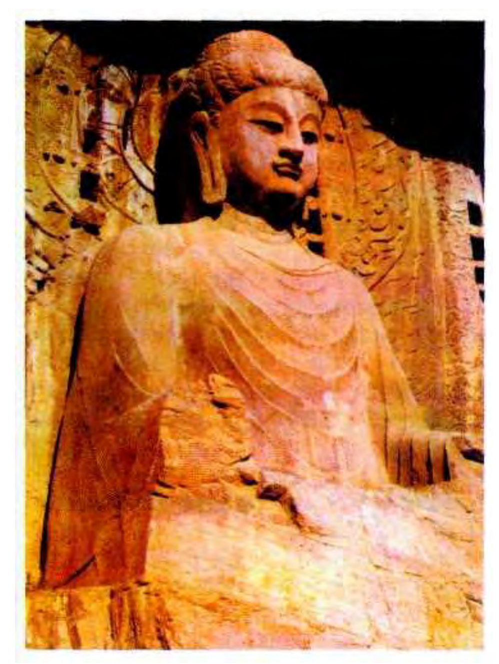
да), возведѐнная близ Бяньляна (1041 — 1044 гг.), пятидесятиметровая стройная башня с тринадцатью затейливо изогнутыми крышами, облицованная керамическими плитами цвета ржавчины.

В XII—XIII вв. государство Сун под натиском кочевников лишилось былого могущества. На юге, в Ханчжоу, куда после захвата столицы в 1127 г. кочевыми племенами чжурчжэней переместился императорский двор, получили распространение ансамбли небольших приусадебных садов. В них чередовались ландшафты, воспроизводящие естественную, но построенную по законам пейзажной картины природу с водоѐмами, беседками и павильонами, затерянными среди густой зелени.

Новые веяния проникли и в скульптуру Танского и Сунского периодов. Период Тан — время еѐ расцвета. Изображения буддийских божеств в скальных монастырях Лунмэня и Цяньфодуна значительно отличаются от вэйских. Хрупкая грация тел и мистическая озарѐнность лиц сменились полнокровной красотой, исчезла застылость поз. Статуи храмов Танского времени
гораздо свободней, чем прежде, располагаются в пространстве. Они словно отрываются от стены, приобретая гибкость, объѐмность, соразмерность пропорций. Примером может служить семнадцатиметровая статуя Будды Вайрочаны (Владыки Космического Света), возведѐнная в 676 г. в Лунмэне.

В VII—VIII вв. главное место среди других видов искусства заняла живопись. Охватив многообразный круг явлений, она отразила и преклонение людей перед красотой Вселенной, и мир животных и растений, и городской быт того времени. Важную роль в становлении живописи этого периода сыграли теоретические трактаты — например, трактат «Шесть законов живописи», созданный знаменитым художником Се Хэ ещѐ в V столетии.

В китайской живописи получили самостоятельное значение жанры, ставшие на многие века традиционными. Жанр *жэнъу'* («люди») включал в себя всѐ, что касалось изображения человека: портрет, исторические и мифологические сюжеты, сцены дворцового быта. Прославленными живописцами этого жанра в Танский период были Янь Либэнь (VII в.) и Чжоу Фан (VIII—IX вв.). Бытовые сценки, исполненные по заказу двора Янь Либэнем и Чжоу Фаном, были написаны живо и с большим вниманием к земной жизни. От многочисленных произведений Янь Либэня сохранился только один свиток с изображением тринадцати императоров. Он воспроизвѐл вереницу образов владык, живших задолго до его времени. При всей условности типов, поз и лиц поражает, с каким изяществом и свободой владеет художник гибкой линией, очерчивающей складки одежд, контуры лиц, причѐски. Ещѐ ярче выражено стремление к детальному описанию увиденного у Чжоу Фана. В образах придворных красавиц, прогуливающихся с собачками, играющих в шашки, он сумел воспроизвести не только атмосферу придворного быта, но и новый, характерный для времени идеал полнокровной и земной красоты.



Статуя Будды Вайрочаны (Владыки Космического Света). VII в. Лунмэнь.



Тэта (Железная Пагода).
XI в.
Кайфын.
629




Рельефы из погребения императора Тай Цзуна. VII в. Сиань.

Погребения императоров Ганского царства были украшены скульптурой и рельефами на темы реальной жизни. Особое место в погребальной скульптуре по праву принадлежит фигурам

животных. Горделивые верблюды, сопровождаемые бородатыми кочевниками, везут дань ко двору императора; павлины распускают пышные хвосты; собаки лают; кони
ржут, грызут удила и бьют копытами. Сохранилось, например, шесть каменных плит с рельефным изображением любимых коней императора Тай Цзуна (VII столетие). Рельефы выполнены с таким мастерством, что в породистых мордах животных ощущается трепет живых мускулов, а в стремительном беге — напряжение и грация.

В жанре живописи *хуа-ня'о* («цветы-птицы») нашло поэтическое толкование сложившееся ещѐ в древности представление о значительности каждого явления природы. Философская идея «великого в малом» выражалась в том, что одна ветка, один
цветок или птица как бы вмещали в себя всю Вселенную. Многие живописцы Тайского и Сунского времени посвящали себя этому жанру, с удивительной зоркостью запечатлевая лѐгкое оперение птицы, присевшей на дерево, красоту распустившегося пиона, грустное очарование увядающих листьев клѐна. Родоначальниками этого жанра считались Сюй Си и Хуан Цюань, жившие в X в.

Каждый изображѐнный мотив природы был напрямую связан с благопожелательной символикой. Так, пышный пион символизировал знатность и богатство; гибкий бамбук — стойкость и мудрость; гранат с его бесчисленными зернами—многочисленное потомство; вечнозелѐная сосна — долголетие; сочетание сосны, бамбука и дикорастущей сливы — верную дружбу; персик— бессмертие.

Наиболее возвышенные представления о времени, созвучные поэзии, воплощались в жанре *шань-шу'й,* что в переводе означает «горы-воды». Он отразил представление о единстве главных сил Вселенной, так как горы считались во



Чжоу Фан.
Женщины с цветами. Фрагмент. VIII—IX вв. Музей Ляо-нинг.

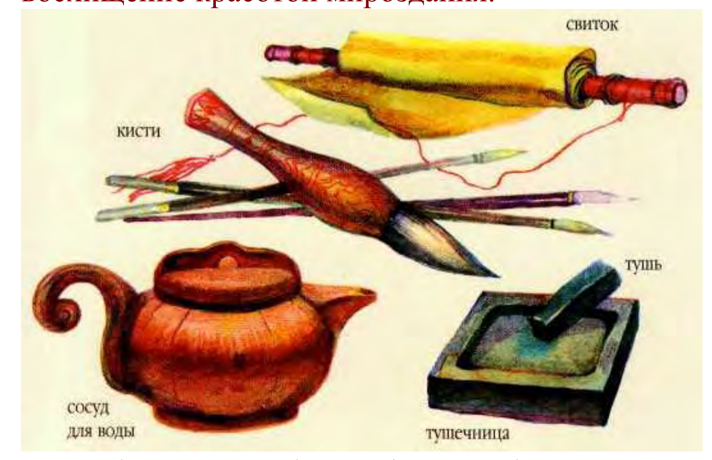
СРЕДНЕВЕКОВАЯ КИТАЙСКАЯ КАРТИНА

Китайские живописцы в Средневековье создавали свои картины на длинных полотнищах шѐлка или бумаги, которые имели форму горизонтального или вертикального свитка, завершѐнного деревянным валиком. Шѐлк подвергали предварительной обработке, затем расстилали на полу или на низком столике. Перед художником стояли набор кистей, тушечница, где он растирал спрессованную в пластину тушь, и сосуд для воды. Краски минерального или растительного происхождения разводили водой. Когда картина была закончена, еѐ наклеивали на плотную бумагу и окаймляли

парчовым бордюром. Свитки хранили в драгоценных шкатулках и вынимали только для того, чтобы рассматривать. Горизонтальные многометровые свитки развѐртывали на столе, постепенно вглядываясь в каждый эпизод; вертикальные вешали на стену, где их можно было целиком охватить взглядом. На горизонтальных свитках обычно изображали жанровые мотивы, сцены легенд, путешествий по знаменитым рекам Китая. На вертикальных свитках, как правило, исполняли пейзажи. Часто живописец дополнял картины стихотворными текстами, которые писал каллиграфическим почерком. Форма вытянутого сверху вниз свитка помогала создать ощущение огромного пространства, показать необъятность природы.

Китайские пейзажные картины не были видами конкретной местности. Мастер не писал пейзаж с натуры, он создавал его по памяти. Мир, увиденный китайским художником в его огромности, диктовал особые законы построения пространства. Начиная со времени раннего Средневековья китайские мастера, опираясь на опыт прошлого, создавали теоретические пособия, в которых раскрывали секреты мастерства и пытались осмыслить великое триединство неба, земли и человека. «Не поднявшись на высокую гору, не узнаешь высоты неба. Не взглянув в глубокое ущелье в горах, не узнаешь толщины земли» — сказано в одном из древних сочинений. Руководствуясь этими правилами, художники наносили тушью на легко впитывающий влагу шѐлк или бумагу точный и быстрый рисунок, который нельзя было стереть или исправить. Линии

и пятна туши, разнообразные по тонкости и оттенкам, составляли основу средневековой китайской живописи. В ней применялись не светотень и линейная перспектива, а характерная для Средневековья так называемая «рассеянная перспектива», которая строилась по разработанным долгой практикой условным законам. Вся природа, увиденная художником словно с высокой горы, разделялась воздушной дымкой или пеленой тумана на высоко поднятые один над другим планы. Высокий горизонт усиливал ощущение бескрайности развѐртывающегося перед зрителем пространства. В каждом пейзаже средневековому китайскому художнику удавалось раскрыть своѐ восхищение красотой мироздания.



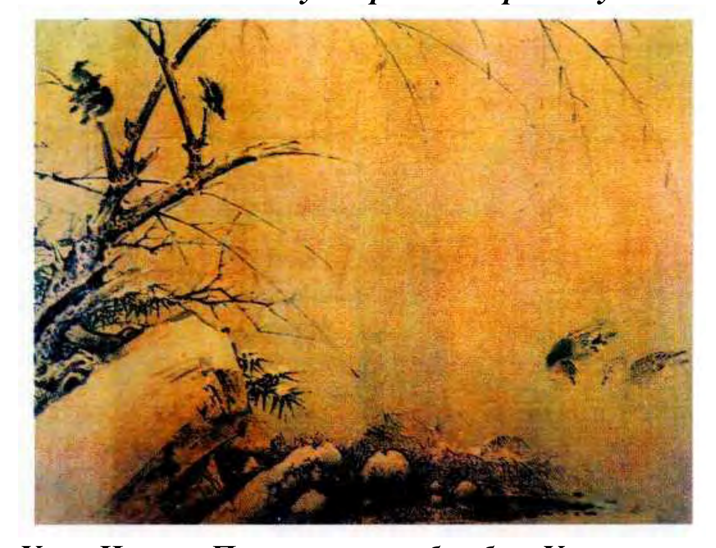
Принадлежности для работы средневекового китайского художника.

площением светлого мужского начала (ян), а вода — тѐмного женского начала (инь).

Наиболее известными танскими пейзажистами были Ли Сысюнь (651—716), Ли Чжаодао (670—730) и Ван Вэй (699—759). Повествовательные пейзажи Ли Сысюня и Ли Чжаодао, яркие и насыщенные по цвету, выполнены в манере *гунби* («тщательная кисть») — тонкой кистью с тщательной прорисовкой деталей. Синие и зелѐные хребты гор обведены золотой каймой, благодаря которой картина становится похожей на драгоценность. Белые облака, перерезающие вершины гор, создают эффект воздушного пространства. Совсем иное впечатление производят пейзажи Ван Вэя, написанные



Чжао Чжи. Гибискус и фазан. Период Сун.



Хуан Июань. Птицы, снег и бамбук. X в.



Ван Вэй. Горы под снегом. VIII в. Музей Гугун, Пекин.

чѐрной тушью с мягкими размывами в манере *сеи* («живопись идеи»). В его картине «Просвет после снегопада» только два цвета — чѐрный и белый. Однако художник открывает в них множество разнообразных оттенков. Горные дали, словно растворяющиеся в дымках тумана, застывшие воды реки, чѐрные деревья подчѐркивают умиротворяющую тишину заснеженных равнин. Не случайно в своѐм трактате «Тайны живописи» Ван Вэй так точно описал различные состояния природы: «Картина летом: древние деревья кроют небо, зелѐная вода без волн; а водопад висит, прорвавши тучи; и здесь у ближних вод — огромный тихий дом. Осенний вид: подобно небо цвету вод, уединѐнный лес гус-

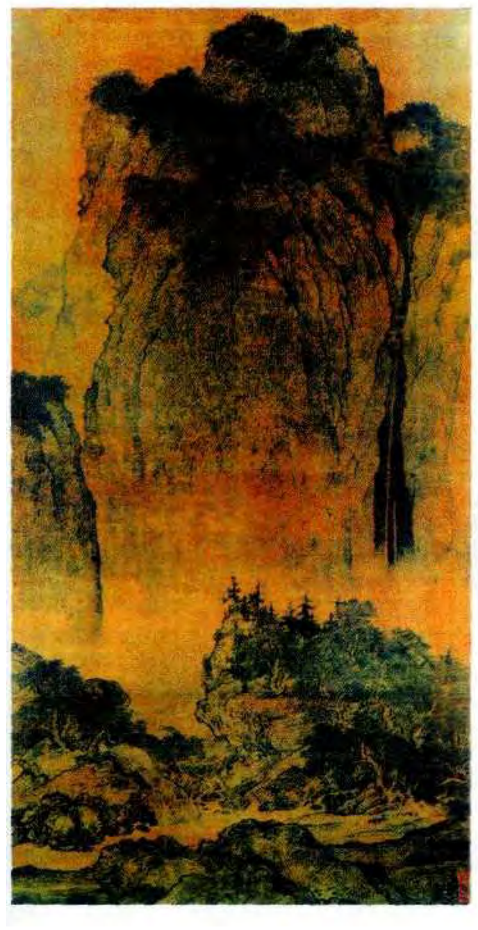
тым-тустеет. В воде осенней — лебеди и гуси; и птицы — в камышах на отмелях песчаных... Зимой смотри: земля взята под снег. Вот дровосек идѐт с вязанкой на спине. Рыбачий чѐлн пристал у берегов... Вода мелка, ровнѐхонек песок».

Манера Ван Вэя, которая строится на обобщении форм, недосказанности и поэтическом проникновении в тайны природы, оказалась наиболее созвучной сунским живописцам. Пейзажи X—XI вв. в большинстве своѐм грандиозны и суровы. Мир природы, показанный в необъятном, космическом масштабе, предстаѐт на свитках, выполненных чѐрной тушью, как вечное взаимодействие полярных сил. Гигантские горы с крошечными деревьями на вершинах кажутся воплощением активных начал Вселенной — ян.

Тихие озѐра и речные заводи воплощают мягкость и пассивность сил инь. Сунский живописец располагает пейзаж на длинном свитке так, словно смотрит на него сам с высоты птичьего полѐта. Маленькие фигурки путников, бредущих по горным тропинкам, ещѐ более усиливают ощущение

бескрайности просторов. Дымка тумана, озеро посреди гор помогают художнику отделить всегда чѐткий и крупный передний план от дальнего, который написан легко и воздушно. Незатейливый светлый фон воспринимается глазом как пространство воды или воздуха, пробуждает фантазию зрителя, который сам домысливает детали произведения.

После того как в 1127 г. север страны был захвачен чжурчжэнями и императорский двор переместился



Фан Хуань. Путники среди гор и потоков. Конец X— начало XI в. Дворцовый музей, Тайвань.



Ли Ди. Пейзаж С буйволами. XII в. Дворцовый музей, Тайвань.
633

ФАРФОР

Огромную роль в искусстве средневекового Китая играли декоративные ремѐсла, тесно связанные с архитектурой и живописью. В период Тан (618—907 гг.) получили широкое распространение изделия из фарфора. Первые в мире фарфоровые изделия появились в Китае благодаря богатым залежам фарфорового камня (соединение полевого шпата и кварца) и местной белой глины — *каолина.*

Каждый фарфоровый предмет представлял собой самостоятельное произведение искусства. Долгое время за пределами Китая не знали, как производится фарфор. Это было секретом и гордостью Танской империи. Знаменитые поэты посвящали фарфору стихи. В VII—XI вв. самыми знаменитыми были печи Синчжоу (провинция Хэбэй), поставлявшие белоснежные гладкие сосуды округлой формы к императорскому двору. Наряду с фарфором высоко ценилась и трѐхцветная керамика сань-цай («три цвета»), покрытая глазурью зелѐных, коричневых и золотисто-жѐлтых оттенков. Керамика XI—XII вв. более изысканна и многообразна. Как и в живописи Сунского времени (970— 1279 гг.), яркость красок в ней сменилась изящной простотой, мягкостью цветовых переходов. Сосуды отличались гармоничными пропорциями и нежными серо-зелѐными и серо-голубыми оттенками. Сунские керамисты были вдохновенными художниками. В скромных чашах, вазах и кубках переливчатых серо-зелѐных тонов, в затѐках краски и трещинах, случайно возникших при обжиге, они умели уловить жизнь самой природы, придать случайным дефектам художественный смысл.

В период позднего Средневековья на первое место среди всех декоративно-прикладных изделий выдвинулся фарфор, технология которого достигла невиданного ранее совершенства. Мастера

фарфоровых изделий ставили перед собой иные задачи, чем сунские. Фарфоровая продукция стала многоцветной. Особенно знаменит трѐхцветный фарфор доу-цай («борьба цветов»), который расписывали жѐлтой, зелѐной и красной эмалевыми красками. Белоснежная поверхность изделий была фоном, который разрисовывали растительными узорами, жанровыми сценами, пейзажами, цветами и птицами.

В XVIII столетии фарфор стали вывозить во многие страны мира. Отличающиеся звонкостью, необыкновенной белизной и тонкостью, фарфоровые изделия Китая были необычайно притягательны для жителей европейских стран.



Керамика периода Сун.



Керамика периода Мин.
634

на юг в Ханчжоу, вновь начала налаживаться художественная жизнь, была восстановлена Академия живописи. Однако настроение и стиль китайских пейзажей заметно изменились. Чувства, переданные через образы природы такими живописцами, как Ма Юань и Ся Гуй (XII — начало XIII в.), полны тонкого лиризма, овеяны воспоминаниями. В одноцветных пейзажах с фигурами одиноких рыбаков и отшельников-учѐных, созерцающих дали, Ма Юань важное место отводил человеку, делая его проводником своих поэтических настроений. Ещѐ лиричнее живописец конца XII в. Ли Ди, изображавший уютные, заснеженные пейзажи севера, осеннюю природу. Его картины поражают не только достоверностью, но и большой человечностью.
Многие художники Сунского периода писали картины и на бытовые темы в жанре «люди». Они изображали на своих свитках, выполненных в живописной манере «гунби», сцены шумной городской жизни, детские игры, уличных продавцов игрушек.
Периоды Тан и Сун — время расцвета всех жанров китайской средневековой живописи. Однако именно в пейзаже наиболее ярко и полно отразились особенности духовной культуры Китая.



Ни Цзан.
Хижина мудреца осенней порой. XIV в.
Дворцовый музей, Тайвань.

ПЕРИОДЫ МИН И ЦИН

В XIII в. Сунская империя прекратила своѐ существование. Страна, завоѐванная монголами, почти на девяносто лет оказалась во власти чужеземной династии Юань. Существенный удар был нанесѐн по хозяйственной жизни и культуре Китая. Сгорели дворцы, были разграблены ценности. В тот тяжѐлый период крупнейшие художники бежали на юг, нашли прибежище в далѐких провинциях. Их картины полны печали, они постепенно приобрели особый иносказательный смысл, выражая скрытые от всех движения души. Чаще всего

живописцы, как, например, У Чжэнь (XIV в.), изображали какой-нибудь один природный мотив, например бамбук, гнущийся под ветром. Он олицетворял стойкого духом благородного человека. Самым лиричным и тонким живописцем этого времени был Ни Цзан (XIV в.). Его немногословные, исполненные печали одноцветные пейзажи, написанные на белоснежной мягкой бумаге, изображающие одинокие деревья, маленькие островки, затерянные в водных просторах. Овеянные тоской по прошлому, они передают тонкие оттенки настроения.

В результате долгой борьбы в середине XIV столетия монгольское

635

ПЕКИН

Пекин с 1421 г. стал постоянной столицей Китая. Выстроенный по образцу прежних столиц, этот город являлся строго организованным ансамблем.

В плане Пекин представлял собой два примыкавших друг к другу, обнесѐнных стенами прямоугольника, соединѐнных между собой воротами. Весь город пересекала Большая Пекинская магистраль. Она завершалась у северной стены башнями Колокола и Барабана, где происходили важнейшие события в жизни страны. Когда император направлялся для молитв об урожае в Тяньтань (Храм Неба) — на башне били в барабан, когда он входил в Таяймяо (Храм Предков) — били в колокол. Магистраль, разделявшая город на две симметричные части, имела скорее символическое, нежели практическое значение. Пройти по ней через весь город не представлялось возможным. Путь преграждали как стены императорского дворца, так и искусственно созданный к северу от него огромный холм Цзиньшань, достигавший в высоту шестидесяти метров. Подобные холмы — защитники от злых духов (которые, по поверью, могли двигаться только по прямой дороге) — были почти обязательной принадлежностью каждого китайского города. Город без вершины, по представлениям китайцев, был всѐ равно что без стен и ему грозила неминуемая гибель.

Крыши дворцов, храмов, городских стен, башен над воротами и парковых павильонов стали покрывать цветной черепицей в соответствии с символикой: золотистый цвет символизировал могущество императора, землю и спелые плоды; синий — небесную лазурь, мир и покой; зелѐный цвет — древесную листву.

Главным ансамблем Пекина являлся расположенный в центре монументальный и торжественный императорский дворец — Запретный город, окружѐнный со всех сторон красными стенами высотой десять метров и окружѐнный рвом с водой. Вся жизнь правителей Срединного государства протекала в его пределах. Императорский дворец, в котором жили несколько тысяч чиновников, охранников, наложниц и рабынь, представлял собой своего рода государство в государстве со сложной системой подчинения старшим по должности, со своими законами и судом. Дворец разделялся на несколько частей — центральную парадную, состоявшую из ряда площадей и приѐмных залов, и боковые, отделѐнные коридорами. Здесь располагались жилые покои, театры, сады и беседки. Северная часть завершалась императорским садом с причудливыми горками, мозаичными дорожками, редкими породами деревьев. Общая площадь дворца составляла семьсот двадцать тысяч квадратных метров.

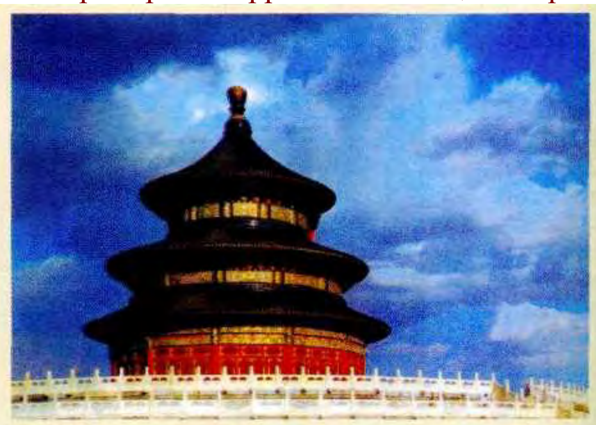
Каждое здание имело своѐ поэтическое название. Тронный зал Тайхэдянь (Зал Высшей Гармонии) вобрал

в себя все самые характерные особенности дворцовой архитектуры. Нарядность, яркость и торжественность сочетаются в этом сооружении с простотой и ясностью форм. Высокие лакированные красные колонны опираются на многоступенчатую, украшенную резьбой белую

платформу и внутри делят зал на одиннадцать пролѐтов. Потолочные балки покрыты разноцветной росписью с золотыми фигурами драконов, которые являются символом императорской власти, а двойная жѐлтая черепичная крыша украшена фигурками птиц и зверей-охранителей.

Огромный дворцовый ансамбль в свою очередь входил в пределы обнесѐнного стенами грандиозного «императорского города» (площадью более пятнадцати квадратных километров), куда входили храмы, беседки, пагоды, парк с искусственно вырытыми большими озѐрами и высокими насыпными островами, а также храмы и многие другие сооружения.

Наиболее важным храмовым ансамблем Пекина, воплотившим в своей структуре древние символические образы, является Тяньтань (Храм Неба; 1420—1530 гг.), расположенный в южной части «внешнего города». Ансамбль включает в себя несколько священных построек (кухню для приготовления жертвенной пиши, дворец, где император постился перед молитвой и др.). Круглые террасы храмов, так же как и их синие крыши, отождествлялись с Небом, а квадратная в плане стена, окружавшая всю территорию ансамбля, символизировала Землю. Самое высокое здание ансамбля — Цяньаньдянь (Храм Молений об Урожае), возведѐнный в 1420 г., — представляло собой окрашенную красным лаком деревянную, круглую в плане тридцативосьмиметровую постройку, увенчанную трѐхъярусной конической черепичной крышей ярко-синего цвета. Она возведена на высокой тройной беломраморной террасе с лестницами и рельефными оградами.



Тяньтань (Храм Неба). XV—XVI вв.
Пекин.

Запретный город. Общий план.



Тайхэдянь (Зал Высшей Гармонии). Пекин.



Сюй Вэй.
Бамбук. XVI в.
Галерея Фрина, Вашингтон.

владычество было свергнуто, и на смену иноземной династии Юань пришла китайская династия Мин (1368—1644 гг.). Преодолев разруху, с конца XIV — начала XV в. Китай, ставший снова независимой державой, пережил экономический расцвет и подъѐм культуры. Быстро росли и развивались города, где процветали ремѐсла и торговля. Сооружались дворцовые и храмовые ансамбли, достраивалась Великая Китайская стена, протянувшаяся к тому времени вдоль северной границы страны на три тысячи километров. Однако уже к XVII в. империя вновь переживала тяжѐлые времена. В 1б44 г. страну захватили маньчжуры, установившие власть династии Цин и правившие вплоть до 1911 г. В середине XVIII в. цинские правители отгородили Китай от всего мира, ограничив его контакты с другими странами, а в середине XIX в. раздираемая внутренними противоречиями страна стала ареной борьбы западных держав и была превращена в полуколонию.

Период Мин — время рождения больших и торжественных архитектурных ансамблей. В освободившейся от монгольского ига стране за короткий срок вновь были отстроены и украшены новыми сооружениями две сменившие друг друга императорские резиденции: Южная — Нанкин и Северная — Пекин.

Во время правления императоров Минской династии в XV—XVII вв. были возведены царские погребения
в окрестностях Пекина. Большое внимание уделяли не только строительству подземных дворцов, но и семидесятикилометровой дороге, ведущей к ним от столицы. Путь к погребениям подводил к огромной, почти километровой Аллее Духов, обрамлѐнной с двух сторон монументальными каменными статуями. Стражи покоя усопших — парные фигуры слонов, верблюдов, коней, сановников и воинов-охранителей, стоявших друг против друга в полных достоинства позах, — придавали пути к захоронению особую торжественность и значительность. Тринадцать погребальных комплексов, охватывавших площадь в сорок квадратных километров, были расположены на значительном расстоянии друг от друга. Каждое из них включало в себя несколько обязательных сооружений — храм предков, монументальную крепостную башню, могильный холм с тщательно скрытым внутри мраморным обширным дворцом, где хранились саркофаг и царские сокровища.

Архитектурные сооружения времени правления Маньчжурской династии Цин (XVIII—XIX вв.) — храмы, пагоды, дворцы и парки — отмечены яркостью и живописностью. В XIX в. цинские правители стали строить для себя многочисленные загородные резиденции. В архитектуре и декоративной скульптуре парков наиболее полно воплотилось стремление к роскоши и изобилию, характерное для вкусов того времени.

Живопись в XIV—XIX вв. не утратила своей важной роли в жизни Китая. Однако она всѐ более ощутимо тяготела к былым традициям. В открывшейся вновь Академии живописи считалось, что важнее не изучать природу, а следовать классическим образцам Танского и Сунского времени. Творческая фантазия художников была скована жѐсткими предписаниями, ограничивавшими темы и

методы работы. Вплоть до смертной казни каралось мельчайшее нарушение установленной трактовки фигур, деревьев, общего строя

композиции. Появилось множество пособий и наставлений с образцами разных стилей и почерков, в которых пояснялось, как следует изображать вершины гор, ветви деревьев и кустов, растения. Однако наиболее талантливые художники даже в рамках существующих строгих правил создавали яркие и выразительные картины.

Наиболее интересные творческие направления складывались вдали от столицы, где мастера испытывали меньшее давление официальной власти. Здесь развивалось творчество таких выдающихся пейзажистов, как Шэнь Чжоу (1427— 1507) и Вэнь Чжэнмин (1470— 1559), чьи картины отличались сочностью красок и декоративным богатством. Выдающимся мастером, работавшим в жанре «цветы-птицы» был Сюй Вэй (1521—1593), следовавший традиции чаньских живописцев Сунской эпохи. В своих беглых, будто небрежных зарисовках Сюй Вэй не стремился передать детали, а выявлял душу природы, давая почувствовать её настроение.

Самыми известными художниками, работавшими в бытовом жанре «люди», были Тан Инь (1470—1523) и его ученик Чоу Ин (первая половина XVI в.). Не нарушая сложившихся канонов, они создали отвечающий духу времени тип живописных повестей, занимательных и проникнутых тонким лиризмом. В таких произведениях, как «Поэма о покинутой жене», где рассказано о страданиях оставленной мужем поэтессы Су Жолань, Чоу Ин не только подробно развивает сюжетную линию, но и вводит зрителя в атмосферу быта, показывая детали интерьера, сада, любовно вырисовывая костюмы и прически.

Высокими художественными достоинствами в периоды Мин и Цин отличались декоративно-прикладные изделия, выполненные в технике перегородчатой эмали. Техника производства этих изделий была очень сложной и требовала от ювелиров огромного мастерства. Наряду с перегородчатой эмалью особой славой в XV—XVIII вв. пользовались и предметы из красного лака. Из него изготовляли мебель, коробки для сладостей, блюда и др. Виртуозной техники в конце XVIII в. достигла резьба по камню. Для стола учёного, писателя или каллиграфа из разнообразных пород камня вырезали замечательные по исполнению предметы письма, печати, стойки для кистей. Ткани и вышивки периодов Мин и Цин своей красочностью и техникой исполнения как бы копировали лаковые, фарфоровые и эмалевые изделия. Замечательные вышитые картины — кэсы' («резаный шёлк»)—воспроизводили пейзажи, мир цветов и растений. Бесконечное многообразие форм и техник прикладного искусства Китая XV—XVIII вв. развило и дополнило лучшие качества средневекового китайского искусства.



Чжоу Да.
Два орла. Конец XVII — начало XVIII в.
Собрание Вонга, Нью-Йорк.

*Чжоу Да (XVII в.) —один из живописцев, продолживших традиции чань-буддизма — созерцательной школы китайского буддизма, которая проповедовала стремление к уединѐнному образу жизни, интуитивному познанию истины и созерцание прекрасного как путь к постижению гармонии мира. После завоевания Китая маньчжурами Чжоу Да удалился в монастырь.

ИСКУССТВО ТИБЕТА

Искусство Тибета — страны в Центральной Азии, расположенной на Тибетском нагорье, — тесно связано с буддизмом. Буддизм распространился в Тибете в VII столетии, но наибольшее влияние приобрѐл с XV—XVI вв. Светским и духовным правителем страны стал далай-лама («океан премудрости»). В Тибете в то время были возведены многочисленные монастыри.

Тибетские монастыри — крупные архитектурные ансамбли — расположены, как правило, на склонах гор и поднимаются уступчатыми террасами от подножия к вершине. Их силуэты кажутся естественным продолжением горных хребтов. Монастыри включают в себя жилища монахов, хранилище рукописей, мастерские, училище и несколько храмов. Перед главным храмом находится мощѐная площадь для религиозных представлений. Плоские крыши храмов венчают золочѐные бронзовые символы буддизма жалцаны — высокие цилиндрические сосуды со списками молитв внутри (знак торжества буддийской веры).

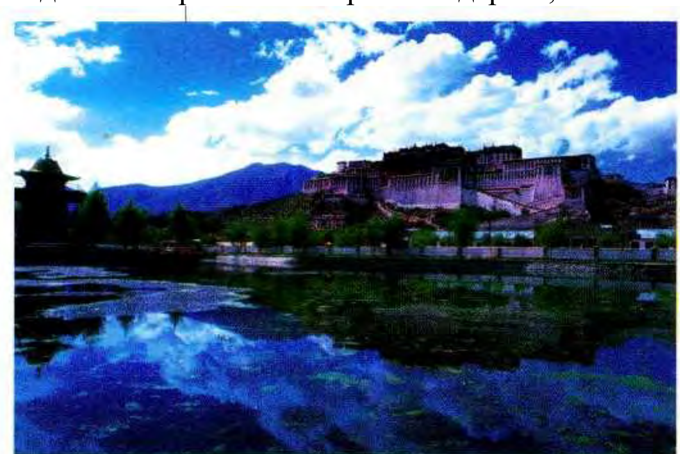
Таков, например, монастырь Сера, выстроенный в 1419 г. у подножия огромной горы недалеко от Лхасы. Монастырские ансамбли дополняют стоящие перед ними *чорте'ны* (местная разновидность

индийской ступы, модель Вселенной), хранящие буддийские реликвии или воздвигнутые в честь событий, связанных с буддизмом. Одним из самых крупных считается чортен монастыря Гумбум (1533 г.) в Амдо' на северо-востоке Тибета.

Черты средневековой архитектуры Тибета наиболее ярко воплотились в облике дворцового ансамбля Потала' в Лха'се — резиденции далай-ламы. Лхаса (Жилище Бога), основанная в VII в., издавна была политическим и культурным центром Тибета. Гигантский архитектурный комплекс, ставший символом Тибета, строили несколько столетий и завершили в XVI—XVII вв. Огромный ансамбль, словно вырастающий из вершины скалистой горы, представляет собой целый город, окружѐнный стеной. Расходясь зигзагами, лестницы вовлекают окружающую природу в грандиозный архитектурный замысел. Главное здание комплекса — тринадцатиэтажный дворец Побра'н Марпо' (Красный Дворец) — увенчано пятью павильонами, сверкающими позолоченными крышами. Интерьер с парадными залами, жилыми помещениями, гробницами далай-лам, галереями, покрытыми росписями, оформлен с поразительным великолепием.

В храмах и дворцах Тибета особое место занимали произведения скульптуры и живописи, также неразрывно связанные с буддизмом. Изготовляли статуи и иконы в монастырях, где находились мастерские художников-иконописцев, скульпторов, чеканщиков, ювелиров, резчиков по металлу и дереву. Здесь же жили наставники — ламы, передающие мастерам свои секреты и следящие за выполнением работы.

XVII—XVIII столетия — время расцвета тибетской скульптуры. Статуи буддистских божеств создавали из разных материалов: дерева, гли-



Дворец Питала. XVI—XVII вв. Лхаса.



Дворец Потала. XVI—XVII вв.

ны, камня, бронзы, быстро твердеющих смол. Бронзовые статуи покрывали позолотой, остальные раскрашивали в яркие цвета. Для них шили специальные одеяния, внутрь статуй вкладывали туго скрученные рулоны бумаги с молитвами.

Писать *ткону-та'нка* считалось священнодействием: для этого выбирали благоприятные дни и часы, во время работы читали молитвы. Иконы выполняли по готовым трафаретам на длинных полотнищах холста, загрунтованных мелом и клеем и отполированных. Они отличались яркими сочетаниями синих, зелѐных, белых и красных цветов, обилием золота. Фигура главного божества — центр композиции — обрамлялась сценами, рассказывающими о его подвигах. Здесь изображали и народ, слушающий проповеди, и нищих, просящих подаяние, и демонов, хватающих грешников. Вывешенные в храме тибетские иконы, сверкающие золотом и яркими тонами красок, создают торжественно-праздничную атмосферу, придают обрядам таинственность.

Изощрѐнная фантазия и изысканность отличают прикладное искусство Тибета: ювелирные изделия из золота, серебра, меди или железа; оружие, украшенное чеканкой и инкрустированное драгоценными камнями; сосуды, оплетѐнные тонким кружевом орнамента, а также курильницы и ритуальные храмовые предметы — всѐ отличает виртуозная техника исполнения.



Икона-танка. Фрагмент.
641

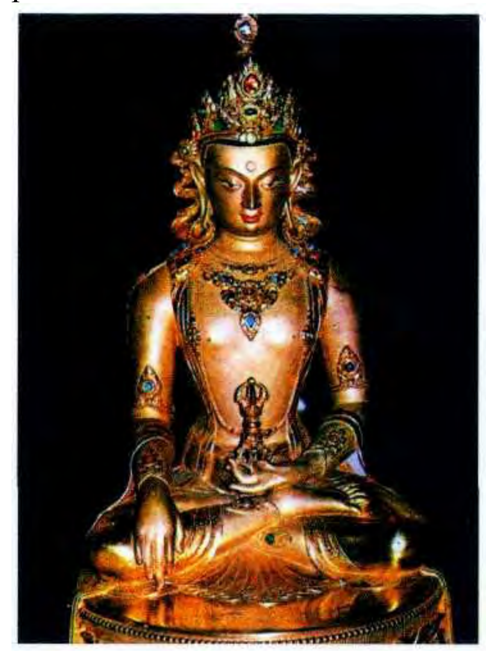


Статуя черепахи. XIII в. Кара-Корум.
Каменные черепахи — то немногое, что сохранилось от некогда величественной столицы империи Чингисхана. Эти изваяния служили постаментами для каменных плит, на которых были выбиты указы ханов.

ИСКУССТВО МОНГОЛИИ

В конце X—XII вв. кочевые монгольские племена заселяли огромную территорию Центральной Азии. В начале XIII в. монгольский правитель Чингисхан (1206—1227 гг.) завоевал страны Азии и Восточной Европы и основал огромную империю. В 1220 г. Чингисхан основал первую столицу империи Кара-Корум (Город Чѐрных Скал) в долине реки Орхон. Кара-Корум вскоре превратился в крупный торговый, политический и культурный центр. Монгольские ханы стремились представить его центром не только Востока, по и Вселенной. Здесь было выстроено двенадцать храмов: девять буддийских, один христианский, а также две мусульманские мечети. Обнесѐнный глинобитной стеной город имел, подобно китайским столицам, регулярную планировку, фасады его зданий выходили на юг, а ворота были ориентированы по сторонам света. Главным ансамблем города был ханский дворец (1235 г.). Венчала дворец многоцветная черепичная крыша, которая ослепительно сверкала на солнце. Стены внутри дворца были украшены росписями, выполненными китайскими мастерами. Под полом была проложена отопительная система.

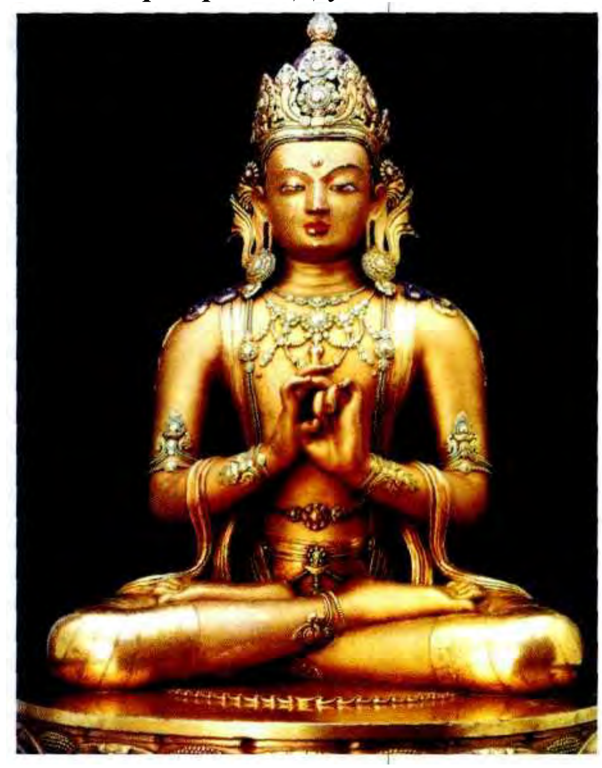
Перед дворцом на парадной площади возвышалось серебряное дерево, увитое золочѐными змеями и увенчанное ангелами. Когда прибывали почѐтные гости, ангелы трубили в трубы. У корней дерева располагались четыре серебряных льва. Из пасти змей лилось вино, а из пасти львов — кумыс.
В XIII в. были возведены и другие дворцы. Однако просуществовали они недолго. В XIV—XV вв. страна была охвачена междоусобными войнами; крупных сооружений в тот период не строили. Столица стала кочевой, а дворцами ханам, как и прежде, служили шатры, легко разбираемые и приспособленные к резким ветрам и частым переездам.
Монументальное зодчество возродилось в Монголии в конце XVI в., когда в стране распространился буддизм и вновь стали строить многочисленные храмы. Первым крупным монастырѐм стал Эрдэни'-Дзу, выстроенный по образцу 'тибетских храмов в 1585 г. близ Кара-Корума. Он состоял из трѐх храмов, возведѐнных на высоких беломраморных платформах и перекрытых массивными черепичными крышами с загнутыми кверху краями. Другой монастырь — Их-Хурэ (XVII в.)—стал основой города Урги, а затем превратился в столицу современной Монголии Улан-Батор.
В средневековой Монголии вместе с внедрением буддизма неотъемлемой частью храмового интерьера стала скульптура. Статуи милосердных и карающих буддийских божеств, духов и демонов выполняли из разных материалов: дерева, бронзы, глины, бумажной массы, затем их золотили или рас-



Дзанабадзар. Статуя буддийского божества Ваджрадхары. XVII в. Музей изобразительных искусств, Улан-Батор.



Статуя великого буддийского святого Падмасамбхавы. Позолоченная бронза. XVII в. Монастырь Эрдэни-Дзу.



Дзанабадзар. Статуя Будды Вайрочаны. XVII в.

МОНГОЛЬСКАЯ ЮРТА

Войлочная юрта — веками усовершенствованное и продуманное до мельчайших деталей жилище монголов. Основу её разборного каркаса составляют складные раздвижные решётки стен. Верёвками из конского волоса к ним прикрепляют жерди, которые завершаются наверху массивным обручем. Сверху каркас покрывают белым войлоком. Белизна войлочного покрова юрты считалась священной: её подчёркивали красные, синие и зелёные цвета узоров, придававшие жилищу удивительную праздничность. Вход, состоящий из наружной войлочной занавески и внутренней деревянной двери, окрашивают в красный цвет и украшают орнаментом, символизирующим счастье и долголетие. Юрта могла быть и простым жилищем кочевника, и храмом, и дворцом.

крашивали в яркие цвета. Этого требовало слабое освещение в храмах. Расцвет монгольской бронзовой скульптуры относится к XVII в. и связывается с именем Дзанабадзара — главы монгольского духовенства. Выполненные им статуи буддийских божеств, например богини милосердия Зелёной Тары (Спасительницы Душ), отличаются отточенностью форм, благородством линий и одухотворённостью. Юная прекрасная богиня, держащая в руках цветы лотоса (знаки познания истины) и сидящая на лотосовом троне (символ чистоты и мудрости), всегда готова прийти на помощь людям.

Монгольская живопись — иконы-танка, выполненные по тибетским образцам, — а также статуи составляли убранство монастырей.

Монгольские мастера достигли большого искусства в украшении оружия, конской сбруи, инкрустированных драгоценными камнями, в гравировке по металлу, филигранных украшениях женских головных уборов. Многие ремёсла, созданные во времена Средневековья, продолжают свою жизнь и в наши дни.



Юрта.

ИСКУССТВО КОРЕИ

Корея, или Чосон (Страна Утреннего Спокойствия), расположена на Корейском полуострове. Природа этой страны, с трёх сторон омываемой морями, разнообразна и красива. Цветущий край, изобилующий богатствами 1 золотом, самоцветами, мрамором, — издавна привлекал соседей. Корея не раз подвергалась военным нападениям, разрушавшим города и уничтожавшим культурные ценности. С древних времён корейцы приучили себя быть готовыми к обороне: они возводили мощные каменные крепости, сооружали на вершинах гор дозорные башни. Однако Корея не только воевала с соседними странами, но и усваивала их культурные достижения. Всё воспринятое постепенно приспосабливалось к местным обычаям.

Искусство зародилось на Корейском полуострове в III тысячелетии до н. э. Древнейшими ремесленными изделиями были бытовые и ритуальные керамические сосуды, украшенные тонким рисунком.

К началу I тысячелетия до н. э. были созданы крупные земледельческие поселения, центральное место в которых занимал дворец вождя — главного жреца племени. Особую роль в обрядах древних корейцев играл культ умерших предков. Могилы знатных предков увековечивали монументами — огромными столообразными каменными дольменами (см. статью «Первобытное искусство»).

В конце I тысячелетия до н. э. на Корейском полуострове существовало легендарное государство Древний Чосон; оно бесследно исчезло после того, как его завоевал китайский император Ханьской

династии У-ди (в 108 г. до н. э.). К этому периоду относятся обнаруженные археологами в захоронениях знати китайские бронзовые зеркала, пряжки, курильницы.

После долгих лет междоусобных войн образовались три крупных союза, поделивших территорию полуострова. На севере раскинулось государство Когурѐ, на юго-западе—Пэкче на юго-востоке — Силла, соперничавшие между собой. В них процветали ремѐсла: с большим мастерством выплавляли бронзу, обрабатывали благородные металлы, занимались резьбой по камню. Все три царства заимствовали из Китая религиозные и философские учения (конфуцианство, буддизм), письменность, законы государственного устройства. Об образе жизни людей той далѐкой эпохи повествуют гробницы правителей и знати. Снаружи гробницы правителей выглядели как многоступенчатые пирамиды или холмы, к которым вела широкая дорога. Внутри находился подземный дворец, выложенный из гранитных плит, с колоннами, поддерживающими купол. Живопись, выполненная красками по поверхности камня, играла в корейских гробницах важную роль. Многочисленные росписи, сияющие голубыми, красными и фиолетовыми красками, заполняли помещения. Центральное место от-



Черепаха и змея. Роспись гробницы. Когурѐ. IV—VII вв.

водилось изображению погребѐнного вельможи, восседающего под навесом в парадных одеждах со своей супругой. По четырѐм сторонам света на четырѐх стенах располагались духи-охранители, представленные в стремительном движении: черепаха, обвитая змеѐй, — символ севера; белый тигр — охранитель запада; красная птица феникс — символ юга и синий дракон — защитник востока. Такие фигуры изображены в росписях Тэмѐ (Большой Гробницы) близ Пхеньяна, гробницы Сасинчхон (Четырѐх Духов-Охранителей) неподалѐку от первой столицы Куннэсон.

К VI в. государство Силла завладело почти всем Корейским полуостровом. Усилились связи с Китаем, поэтому в градостроительстве царства Силла использовались принципы китайского зодчества. Расположенная среди гор столица Силла—Кѐнджу — имела чѐткий план, была окружена стенами и пересекалась прямыми магистралями, в центре которых располагался обширный дворцовый комплекс (символ центра Вселенной). Все дворцы и храмы Кѐнджу и других городов возводили из дерева по единому принципу: основой сооружения служил каркас из столбов, укреплѐнных на облицованной камнем террасе, и опирающихся на них балок. Здания венчали черепичные многоцветные крыши, загнутые вверх края которых поддерживали узорчатые многоцветные кронштейны. Об облике каменных строений свидетельствует расположенная близ Кѐнджу обсерватория — Башня Звѐзд (VII в.) из мощных гранитных блоков без какого-либо декора.

С распространением буддизма началось строительство буддийских монастырей, храмов, пагод. Одним из самых знаменитых монастырей периода Силла был ансамбль Пульгукса, возведѐнный недалеко от Кѐнджу на склоне горы Тхохамсон. Этот обширный комплекс, обнесѐнный стенами,

включал в себя около семидесяти гармонично согласованных с природой построек. К главному деревянному павильону Тэунджон вели парадные ворота, высоко вознесѐнные на каменном цоколе. Торжественность, лѐгкость и красоту этого входа усиливали изящные мраморные лестницы, покоящиеся на аркадах. Главный вход обрамляли две каменные пагоды — Таботхап (Пагода Сокровищ) и Соккхатхап (Пагода Будды)—разных конфигураций, строгих и нарядных форм. Каменные пагоды стали неотъемлемым дополнением корейских храмов.

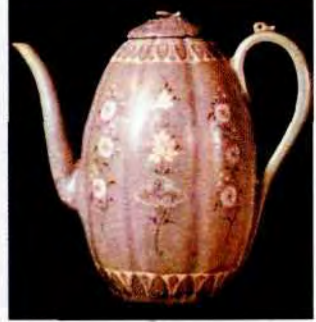
В VII—VIII вв. появились многочисленные пещерные храмы. Самым крупным из них в VIII в. стал Соккурам (холм с каменной пещерой), сооружѐнный рядом с монастырѐм Пульгукса. Это был скальный монастырь, высеченный по примеру индийских и китайских. Однако твѐрдость гранита не позволила вырубить в горе пещеру. И тогда строители возвели храм из крупных, тщательно обтѐсанных гранитных плит в склоне горы Тхохамсан, а затем засыпали его землѐй, придав ему подобие пещеры. Совершенное архитектурное решение храма говорит о зрелом мастерстве строителей, создавших это уникальное сооружение. Главный вход ведѐт в расположенные друг за другом прямоугольный и круглый залы, символизирующие союз Земли (квадрат) и Неба (круг), т. с. царство Вселенной. Круглый зал перекрыт огромным полусферическим куполом, выложенным из идеально пригнанных друг к другу круглых гранитных плит. Стены храма украшали рельефы, выполненные на отдельных плитах. Рельефы Соккурама по праву считаются одной из вершин художественного творчества корейских мастеров. В центре круглого зала на пьедестале в форме лотоса возвышалась главная святыня храма — высеченная из светлого гранита статуя Будды высотой два с половиной метра, в одухотворѐнных чертах которой воплотились представления времени о красоте и гармонии.

В конце IX в. междоусобные войны ослабили Силла и страна распалась на множество независимых



Статуя Будды. VI—VII вв. Национальный музей, Сеул.





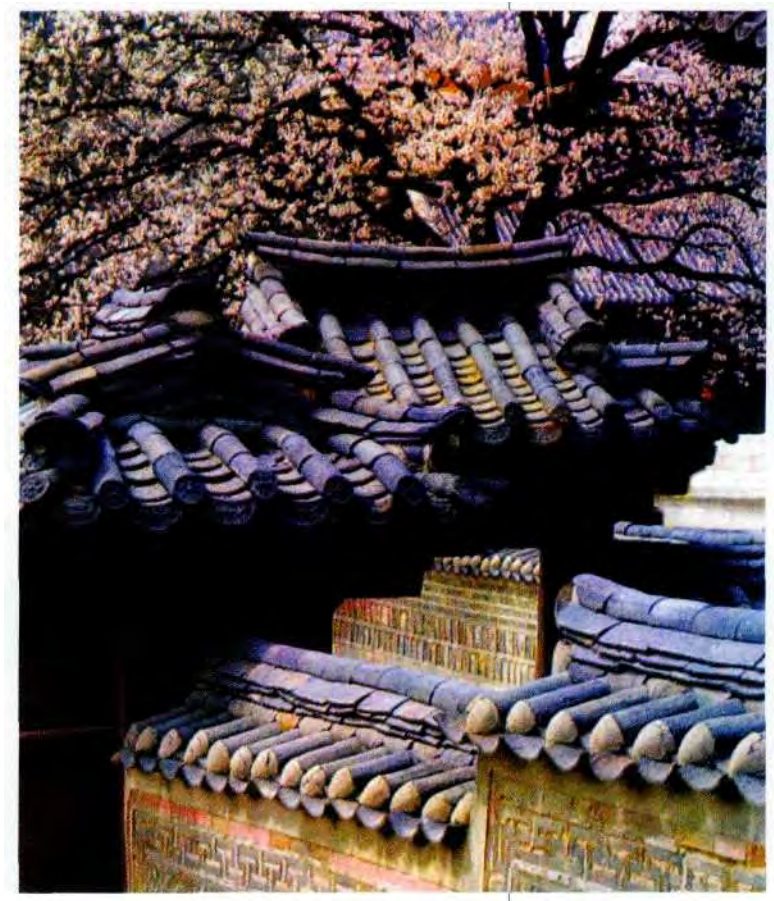
Керамические сосуды. VII в. Музей Токсугун, Сеул.

владений. Однако разобщѐнность длилась недолго. Угроза внешних вторжений требовала единства, и в X в. один из правителей Ван Гон основал централизованное государство Корѐ, от которого происходит европейское название Корея. Столицу перенесли из Кѐнджу в Кэгѐн (ныне Кэсон). С этого времени началась новая полоса в культурной жизни Кореи. В X—XI вв. Корѐ завязало контакты с Китаем, Японией и Ираном, расширило свои пределы, наладило хозяйство. Это создало условия для развития искусства.

Корейские города, выстроенные в гористой местности, уже не следовали китайской схеме. Их улицы не были прямыми, а ансамбли дворцов и храмов, дозорных башен и крепостных сооружений вписывались в окружающий пейзаж, составляя с ним единое целое. Архитектура Кореи X—XI вв. стала сложнее и живописнее, чем прежде. В красивейших местах страны, таких, как Кымгансан — Алмазные горы — возвели несколько великолепных ансамблей буддийских монастырей. Каменные

пагоды стали стройнее и наряднее. Крыши их ярусов изогнулись кверху подобно ветвям деревьев. Появились восьмиугольные и шестиугольные в плане пагоды, например Вольджонса (XI—XII вв.).
Обострѐнное чувство природы отразилось в изделиях корейского декоративно-прикладного искусства, особенно в керамике, в которой мастера достигли редкостного совершенства. В скромных, неярких изделиях керамисты Кореи сумели передать волнующие образы природы. Изысканной красотой отличаются сосуды в форме персика, тыквы, а также скульптурные изделия, воспроизводящие облик животных. Особой славой пользовалась керамика, изготовлявшаяся в Кэгѐне в технике «санга'м». Эти изделия были инкрустированы по сырому черепку белой и красно-коричневой глинами, покрыты сияющей серо-голубой или серо-зелѐной глазурью.
В XIII в. в Корею вторглись монголы, установившие в стране своѐ

господство на восемьдесят лет. За время пятивекового существования Кэгѐн дважды был разрушен и разграблен. В пламени пожаров погиб дворец Манвольдэ (Дворец Полной Луны), от сказочной красоты которого сохранились лишь гранитные основания и мраморные лестницы. Зато уцелели прочные крепостные сооружения Пхеньяна, который тогда назывался Согѐн (Западная Столица).
В конце XIV в. страна вновь объединилась как государство Чосон со столицей в Хансоне (ныне Сеул) под властью династии Ли, которая правила до начала XX в. Расцвет столичной архитектуры и создание корейской алфавитной письменности пришлись на XV—XVI вв. Искусство Кореи в первые века правления династии Ли развивалось под влиянием Китая. В XV—XVI вв. буддизм утратил ведущие позиции, усилилась роль конфуцианства; стало развиваться светское зодчество. Пышно и торжественно застраивали новую столицу. Масштаб архитектурных замыслов особенно ярко проявился в композиции дворцовых комплексов Хонсона — Кѐнбоккун (XIV в., реставрирован в XIX в.) и Чхандоккун (XV—XVII вв.).
Величественный ансамбль Кѐнбоккун (Дворец, Излучающий Счастье) возводила в 1394—1396 гг. целая армия мастеров — резчиков по дереву, лакировщиков, живописцев, работников по металлу, садоводов. На территорию комплекса входили через каменные ворота, первый внутренний двор пересекался каналом, облицованным мраморными плитами. Следующий за ним главный парадный двор вмещал в себя четырѐхугольный тронный зал Кынджонджон (Павильон Неустанного Управления). Лестницы украшали фигуры животных и птиц, выполненные в мраморе. Высокая черепичная крыша с огромными выступающими краями как бы плавно «парила» в воздухе.
В оформлении дворцовых зданий важную роль играла живопись. В период Ли мастерство владения кистью считалось одной из конфуцианских добродетелей. В конце XIV в. была основана придворная Академия Тохвасо, а к XV в. сложились основные жанры корейской живописи, близкие китайским, — портрет, пейзаж, «цветы-птицы». Картины-свитки писали на шѐлке или бумаге тушью и минеральными красками. Однако особо ценилась живопись чѐрной тушью с еѐ богатством оттенков, изяществом линий. Крупнейшими живописцами XV в. были Ан Гѐн и Кан Хиан, вдохновлявшиеся произведениями китайских мастеров Сунского периода, а также Ли Ам и Ли Джон (XVI в.), работавшие в жанре «цветы-птицы». Они, наблюдая природу, доносили до зрителя жизнь огромного мира, шорохи листьев, крики птиц, трепет бамбука под ветром. Близки к пейзажной живописи своей философской мудростью



Дворцовый ансамбль Чхандоккун. XV в. Сеул.
647







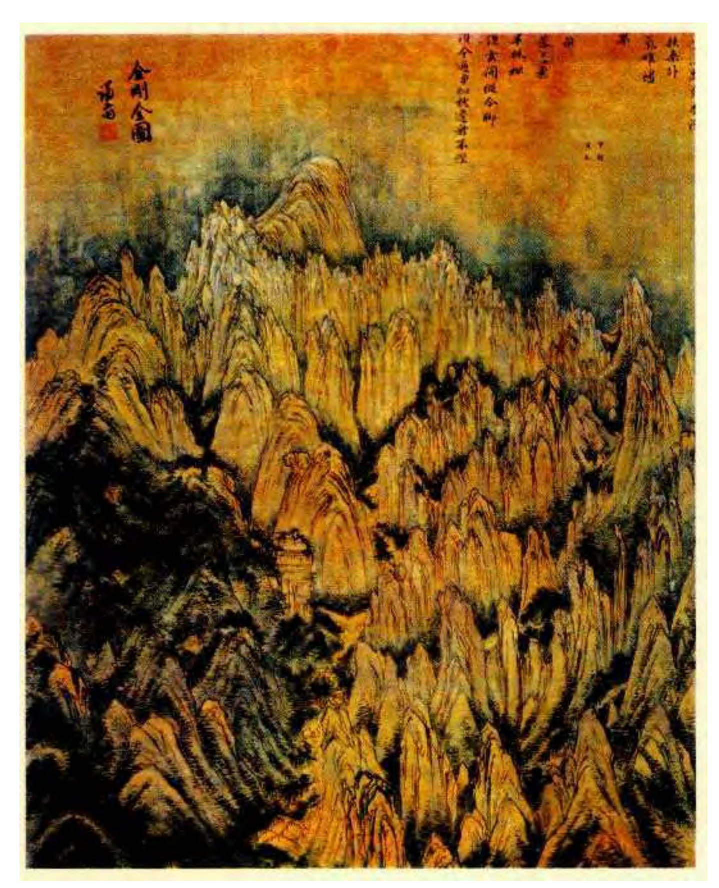
Дворцовый ансамбль Чхандоккун. XV в. Сеул.



Ан Гѐн. Пейзаж. XV в. Национальный музей, Сеул.



Кан Хиан. Созерцание у воды. XV в. Национальный музей, Сеул.



Чонг Сон. Алмазные горы.

Чонг Сон (1676—1759) — основоположник национального корейского пейзажа. Отказавшись от подражания китайским мастерам, выработал свой собственный неповторимый стиль. На полотнах художника изображены поэтические и трогательные образы родной природы: горы, деревья, выросшие на скалах.



Ли Ам.
Птицы. XVI в. Национальный музей, Сеул

посмертные портреты знати, всегда отвечавшие конфуцианским представлениям о нравственном совершенстве умершего человека, а потому представлявшие его идеальный облик, в котором важными достоинствами считались признаки возраста и пережитых невзгод,

В прикладном искусстве по-прежнему славилась керамика. Еѐ формы и узоры заметно изменились, в них проявилась большая живописность. Особой красотой отличались сосуды

типа «пунчхон» — нежнейшие серо-голубые и серо-зелѐные, покрытые белым узором, напоминающим снежинки. В XV—XVI вв. наряду с керамикой начали производить белоснежный фарфор. Славятся корейские расписные и инкрустированные перламутром лаковые шкатулки, подносы, сундуки, столики, шкафчики. Все изделия, выполненные корейскими мастерами, отмечены тонким художественным вкусом, изысканностью и совершенством форм.

ИСКУССТВО ЯПОНИИ

Япония расположена на островах Тихого океана, протянувшихся вдоль восточного побережья Азиатского материка с севера на юг. Японские острова находятся в зоне, подверженной частым землетрясениям и тайфунам. Жители островов привыкли постоянно быть настороже, довольствоваться скромным бытом, быстро восстанавливать жилище и хозяйство после стихийных бедствий. Несмотря на природные стихии, постоянно угрожающие благополучию людей, японская

культура отражает стремление к гармонии с окружающим миром, умение видеть красоту природы в большом и малом.

В японской мифологии родоначальниками всего в мире считались божественные супруги Идзана'ги и Идзана'ми. От них произошла триада великих богов: Аматэра'су — богиня Солнца, Цукиѐми — богиня Луны и Сусаноо — бог бури и ветра. По представлениям древних японцев, божества не имели зримого облика, а воплощались в саму природу — не только в Солнце и Луну, но и в горы и скалы, реки и водопады, деревья и травы, которые почитались как духи-ками (слово «ками» в переводе с японского означает «божественный ветер»). Такое обожествление природы сохранялось на протяжении всего периода Средневековья и получило название «синто» — «путь богов», став японской национальной религией; европейцы называют её синтоизмом.

Истоки японской культуры уходят корнями в глубокую древность. Самые ранние произведения искусства относятся к IV—II тысячелетиям до н. э. Наиболее длительным и самым плодотворным для японского искусства был период Средневековья (VI—XIX вв.).

АРХИТЕКТУРА

В середине VI в. в Японии возникло первое государство. В то же время в стране распространился буддизм — мировая религия, пришедшая в Японию из Китая через Корею. Буддизм был носителем не только новой идеологии общества, но и новых форм искусства.

До нашего времени сохранился возведѐнный в первые годы VII столетия храмовый ансамбль Хорюдзи. Центр его — прямоугольный двор, окружѐнный крытыми галереями, с воротами на южной стороне и залом для проповедей на северной. Внутри двора помещаются Кондо (Золотой Зал) и пятиярусная пагода, возвышающаяся на тридцать два метра. Считается, что это самые древние деревянные сооружения на земном шаре. «Чудо красоты» ансамбля Хорюдзи заключается в удивительном равновесии и гармонии двух разных по форме зданий: храма с его лѐгкими, как бы парящими крышами и устремлѐнной вверх пагоды, завершающейся шпилем с девятью кольцами — символом буддийских небесных сфер.

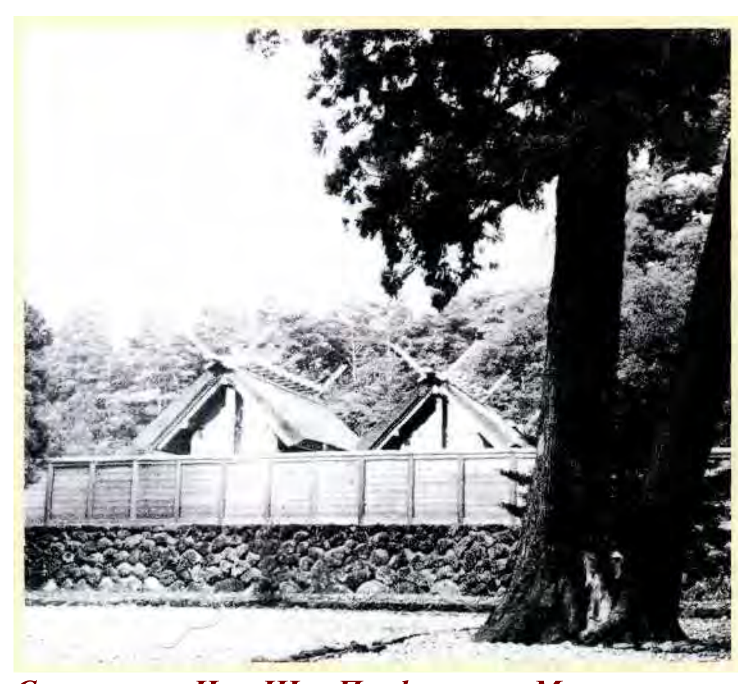
В начале VIII в. началось строительство первой постоянной столицы Японии — города Хэйдзѐ-кѐ (Цитадель Мира); ныне это город Нара. Раньше по местному обычаю столицу переносили каждый раз, когда на престол восходил новый правитель. Город застраивали по образу китайской столицы Чанъань (ныне город Сиань). Выдающимся примером архитектуры той эпохи стал храмовый комплекс Тодайдзи (Великий Восточный Храм) — главная государственная святыня и зал для колоссальной бронзовой статуи Будды Бирусяна (Всеозаряющий Свет). Несмотря на то что ансамбль в течение веков неоднократно разрушался и перестраивался, он и сейчас выглядит величественно.

В 794 г. столицей японского государства стал город Хэйан-кѐ (Столи-





Пагода. VII в.
Храмовый ансамбль Хорюдзи. Нара.



Святилище Исэ. III в. Префектура Миэ.

Подлинные архитектурные памятники древности в Японии не сохранились. Самое раннее синтоистское сооружение — комплекс храмов в Исэ, относящихся к III—V вв. н. э, — дошло до наших дней благодаря обычаю перестраивать и обновлять храмы каждые двадцать лет. Впервые святилище Исэ перестроили в конце VII столетия.

ца Мира и Спокойствия), построенный также по китайскому образцу (ныне город Киото). По наименованию столицы вся эпоха называется эпохой Хэйан (794—1185 гг.).

Произведения светской архитектуры эпохи Хэйан не сохранились. Один из храмов, построенных в то время, — Павильон Феникса, названный по изображению этой фантастической птицы на кровле здания, — построили в 1053 г. Сравнительно небольшую центральную часть здания дополняли крытые галереи, придававшие ему живописный вид. Изогнутые, словно парящие крыши и ряд стройных колонн отражаются в пруду, подчѐркивая изящество сооружения.

Во второй половине XII в. борьба за власть двух крупнейших аристократических семейств завершилась победой военачальника Минамото Ёритомо, провозгласившего себя сѐгуном — правителем страны. Начался период господства военного сословия — буси (в европейской терминологии — самураев), под влиянием которого возникли новые идеалы как в жизни японского общества, так и в искусстве. Главным событием в архитектуре XII— XIII вв. стало восстановление сооружений в старой столице Хэйдзѐ-кѐ, разрушенных и сожжѐнных во время междоусобных войн. Так, в 1199 г. были возведены Великие Южные ворота ансамбля Тодайдзи и восстановлен главный храм.



Храмовый ансамбль Хорюдзи. VII в.
Нара.

651



Кондо (Золотой Зал). VII в.
Храмовый ансамбль Хорюдзи. Нара.



Павильон Феникса. 1053 г.
Монастырь Бѐдоин близ Киото.

Новые веяния в архитектуре XIV—XV вв. были связаны с учением буддийской секты Дзэн (Созерцание). Секта призывала не только любоваться природой, но и стремиться увидеть в ней общие законы мироздания. По учению Дзэн, сама природа — это «тело Будды», живое и одухотворѐнное целое. Приобщаясь к природе, можно найти путь к истине, просветлению.

Важным новшеством дзэнских монастырей стали особые символические сады, где на небольшом участке земли художник настолько искусно располагал деревья, кустарники, камни, что у человека, созерцающего сад, создавалось впечатление далѐкого пространства. В дзэнских садах обычно не было цветущих растений. Главными элементами композиции такого сада были камни, тщательно подобранные по размерам и форме, и вода, которая могла быть как настоящей — в виде водоѐма или ручья, так и символической — в виде песка или гальки.

Самые известные дзэнские сады находятся в Киото. Сад Рѐандзи, созданный во второй половине XV в., представляет собой сравнительно небольшую прямоугольную площадку (ширина которой составляет девятнадцать метров, а длина — двадцать три метра), засыпанную белым гравием. На ней расположены группы камней: пять, два, три, два, три. Всего пятнадцать. Каждая группа окружена буро-зелѐным мхом, частично затянувшим и сами камни. С любой точки веранды, откуда можно созерцать сад, видны лишь четырнадцать камней. Это создаѐт впечатление какой-то тайны, чего-то необычного, скрытого за внешней простотой. Хотя в саду нет ничего изменяющегося, увядающего, он всегда разный в зависимости от времени года и суток.

Другая разновидность японских садов — *тянива'* («чайные сады»), связанные с культом чая и чайной церемонией — *тяною',* получившей распространение в конце XV в. Для чайной церемонии стали строить небольшие павильоны, напоминавшие сельский домик или хижину рыбака. К павильону обычно вѐл специально разбитый сад. Художник чайного сада стремился создать атмосферу покоя, отрешѐнности от повседневной суеты. Искусство японских садов — одно из важных художественных открытий средневековой эпохи.

XVI столетие стало временем обширных международных связей Японии, в том числе знакомства с

ТРАДИЦИОННЫЙ ЯПОНСКИЙ ДОМ

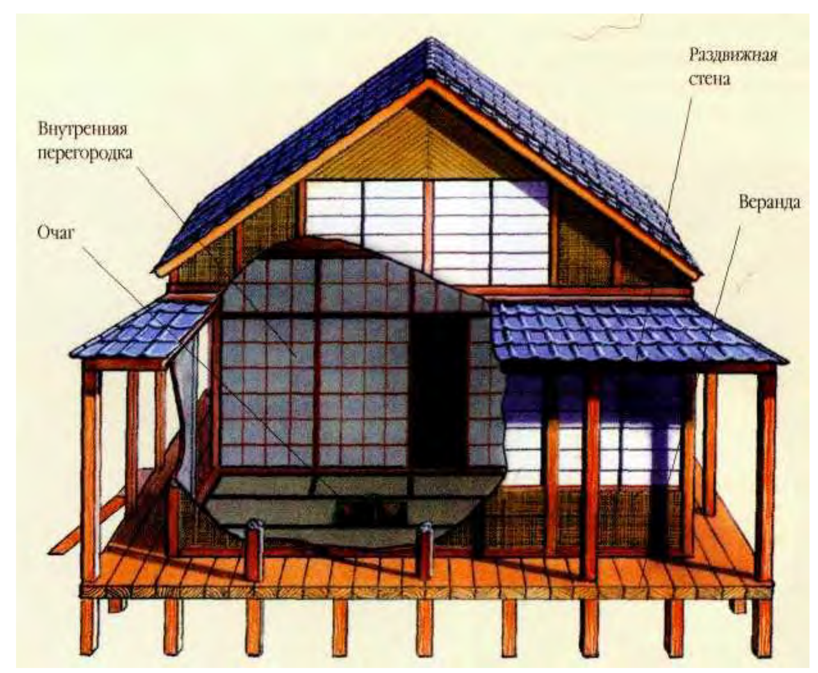
Конструкция традиционного японского лома сложилась к XVII— XVIII в. Он представляет собой деревянный каркас с тремя подвижными стенами и одной неподвижной. Стены не несут функций опоры, поэтому они могут раздвигаться или даже сниматься, служить одновременно и окном. В тѐплый сезон стены представляли собой решѐтчатую конструкцию, оклеенную полупрозрачной бумагой, пропускавшей свет, а в холодное и дождливое время их прикрывали или заменяли деревянными панелями. При большой влажности японского климата дом необходимо проветривать снизу. Поэтому он приподнят над уровнем земли приблизительно на шестьдесят сантиметров. Чтобы предохранить опорные столбы от гниения, их устанавливали на каменные основания.

Лѐгкий деревянный каркас обладал необходимой гибкостью, что уменьшало разрушительную силу толчка при частых в стране землетрясениях. Кровля, черепичная или тростниковая, имела большие навесы, которые предохраняли бумажные стены дома от дождя и палящего летнего солнца, но не задерживали низких солнечных лучей зимой, ранней весной и поздней осенью. Под навесом кровли располагалась веранда.

Пол жилых комнат покрывали соломенными циновками-«татами», на которых главным образом сидели, а не стояли. Поэтому и все пропорции лома были ориентированы на сидящего человека. Поскольку в доме не было постоянной мебели, спали на полу, на специальных толстых матрацах, которые убирали днѐм в стенные шкафы. Ели, сидя на циновках, за низкими столиками, они же служили для различных занятий. Раздвижные внутренние перегородки, обтянутые бумагой или шѐлком, могли делить внутреннее помещение в зависимости от потребностей, что позволяло использовать его более разнообразно. Однако полностью уединиться внутри дома каждому его обитателю было невозможно, что повлияло на внутрисемейные отношения в японской семье, а в более общем смысле — на особенности национального характера японцев.

Важная деталь дома — располагавшаяся у неподвижной стены ниша-«токонома», где могла висеть картина или стоять композиция из цветов — икэбана. Это был духовный центр дома. В украшении ниши проявлялись индивидуальные качества обитателей дома, их вкусы и художественные наклонности.

Продолжением традиционного японского лома был сад. Он выполнял роль ограждения и одновременно связывал лом с окружающей средой. Когда раздвигали наружные стены дома, исчезала граница между внутренним пространством дома и садом, и создавалось ощущение близости к природе, непосредственного общения с ней. Это было важной особенностью национального мироощущения. Однако японские города росли, размеры сада уменьшались, нередко его заменяла небольшая символическая композиция из цветов и растений, которая выполняла ту же роль соприкосновения жилища с миром природы.



Традиционный японский дом.
653

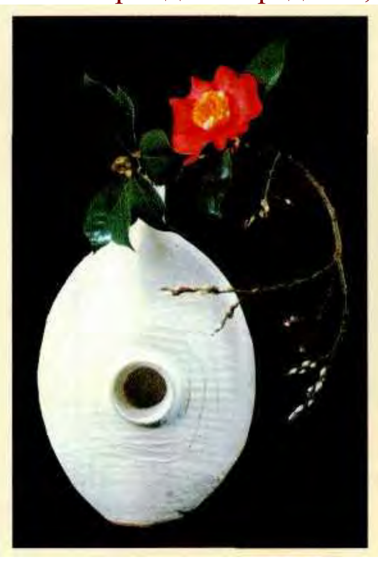
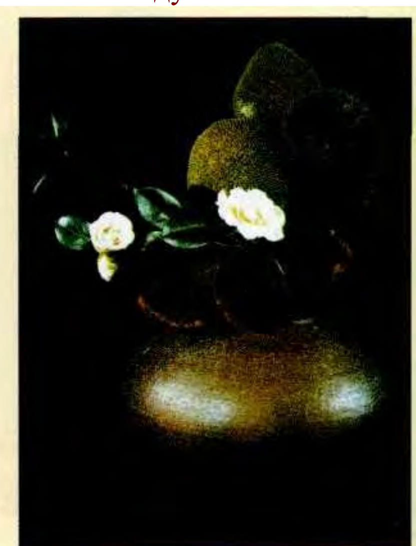
ИКЭБАНА

Искусство расстановки цветов в вазах — *икэбана* («жизнь цветов») — восходит к древнему обычаю возложения цветов на алтарь божества, который распространился в Японии вместе с буддизмом в VI в. Чаше всего композиция в стиле того времени — *рикка* («поставленные цветы») — состояла из ветки сосны или кипариса и лотосов, роз, нарциссов, установленных в старинных бронзовых сосудах. С развитием светской культуры в X—XII вв. композиции из цветов устанавливали во дворцах и жилых покоях представителей аристократического сословия. При императорском дворе стали популярны особые состязания по составлению букетов. Во второй половине XV в. появилось новое направление в искусстве икэбаны, основателем которого был мастер Икэнобо Сэнъэй. Произведения школы Икэнобо отличались особой красотой и изысканностью, их устанавливали у домашних алтарей, преподносили в качестве подарков.

В XVI столетии с распространением чайных церемоний сформировался специальный вид икэбаны для
украшения ниши-«токонома» в чайном павильоне. Требования простоты, гармонии, сдержанной цветовой гаммы, предъявлявшиеся ко всем предметам чайного культа, распространялись и на оформление цветов — *тябана* («икэбана для чайной церемонии»). Знаменитый мастер чая Сэнно Рикю создал новый, более свободный стиль — *нагэирэ* («небрежно поставленные цветы»), хотя именно в кажущейся беспорядочности заключалась особая сложность и красота образов этого стиля. Одним из видов «нагэирэ» была так называемая «цурибана», когда растения помешались в подвешенном сосуде в форме лодочки. Такие композиции подносили человеку, вступавшему в должность или оканчивающему учёбу, так как они символизировали «выход в открытое житейское море».

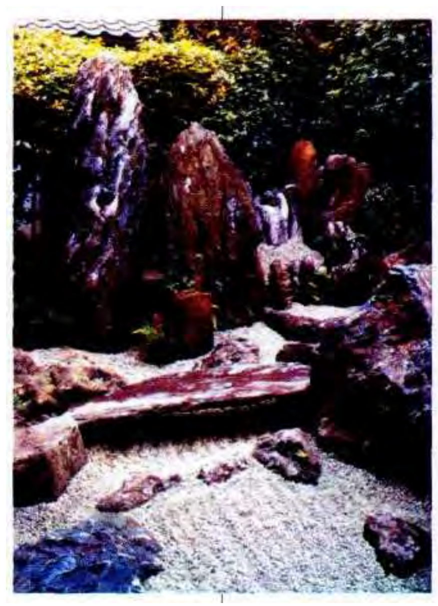
В XVII — XIX вв. искусство икэбаны получило широкое распространение, возник обычай обязательного обучения девушек искусству составления букетов. Однако из-за популярности икэбаны композиции упростились, пришлось отказаться от строгих правил стиля «рикка» в пользу «нагэирэ», из которого выделился ещѐ один новый

стиль *сэйка* или *сѐка* («живые цветы»). В конце XIX в. мастер Охара Усин создал стиль *морибана,* основное новшество которого заключалось в том, что цветы размещались в широких сосудах.
В композиции икэбаны присутствует, как правило, три обязательных элемента, обозначающие три начала: Небо, Землю и Человека. Они могут воплощаться цветком, веткой и травой. Их соотношение друг с другом и дополнительными элементами создаѐт разные по стилю и содержанию произведения. Задача художника состоит не только в том, чтобы создать красивую композицию, но и наиболее полно передать в ней собственные раздумья о жизни человека и его месте в мире. Произведения выдающихся мастеров икэбаны могут выражать надежду и грусть, душевную гармонию и печаль.
По традиции в икэбане обязательно воспроизводится время года, а сочетание растений образует общеизвестные в Японии символические благопожелания: сосна и роза — долголетие; пион и бамбук — процветание и мир; хризантема и орхидея — радость; магнолия — духовная чистота и др.



Сад Рѐандзи. Фрагмент.
XV в.
Киото.



Сад Дайсэн-ин. Начало XVI в. Монастырь Дайтокудзи. Киото.

европейцами, впервые прибывшими туда в 1543 г. Европейцы помогали японцам возводить укреплѐнные замки, которые первоначально (в годы междоусобных войн) играли роль оборонительных сооружений, а позднее их стали строить крупные феодалы в центре своих владений. В период наивысшего расцвета замковой архитектуры был возведѐн
замок Химэдзи (1601 —1609 гг.), один из самых красивых, названный за белизну башен и стен Замком Белой Цапли. Его многоярусные изогнутые крыши действительно создают образ парящей в небе птицы.

Однако внутренние войны затухали, а замки всѐ более стали походить на дворцы, превратившись наконец в резиденции феодалов и их приближѐнных. Выдающиеся произведения японской архитектуры начала XVII в. — роскошный замок сѐгуна (правителя страны) Нидзѐ в Киото и ансамбль загородного императорского дворца Кацура, расположенный недалеко от Киото.

СКУЛЬПТУРА

Первый расцвет буддийской скульптуры относится к VIII столетию, когда был построен столичный город Хэйдзѐ-кѐ. К тому времени японская скульптура имела уже вековой опыт создания разнообразных статуй буддийских божеств, которые делали из бронзы, дерева, лака. В 743 г. начали сооружать колоссальную статую Будды, предназначенную для храмового ансамбля Тодайдзи. Сначала выполнили уменьшенную модель,



Замок Химэдзи (Замок Белой цапли). 1601—1609 гг.

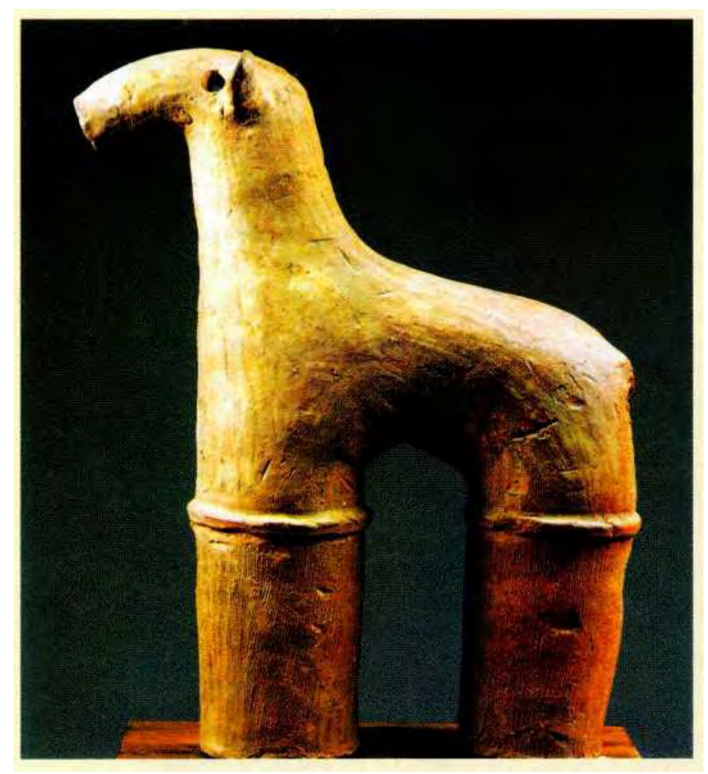
655

затем деревянный остов, обложенный глиной, наконец, сделали формы для отливки. На это ушло два года. После многих неудач гигантская статуя высотой в шестнадцать метров была отлита (один только средний палец руки Будды составлял около двух метров). На сооружение статуи ушло четыреста тонн меди, восемьдесят две тонны олова и большое количество золота. Трудно представить, как ошеломляла эта статуя современников, каким чудом выглядела она, ещѐ не закрытая огромным храмом, среди гор, лесов и полей, рядом с низкими жилищами простых людей и даже с дворцами знати.

Завершив работы над статуей, стали возводить храм как еѐ вместилище. Строительство было закончено в 759 г. В течение столетий и храм, и статую неоднократно разрушали, и сейчас о них можно судить лишь по реконструкциям. Однако и теперь статуя Великого Будды производит неизгладимое впечатление.

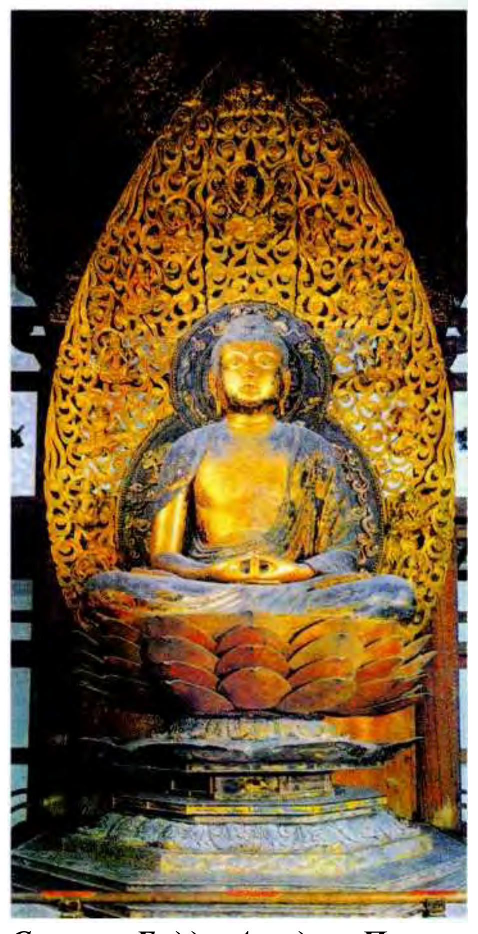
Помимо Тодайдзи в повой столице построили немало храмов и монастырей, где находились святыни — великолепные образцы буддийской скульптуры VIII столетия.

В IX—Х вв. существенно изменились образы буддийской скульптуры, Появились многоголовые и многорукие статуи, а также божества с устрашающими лицами, вздыбленными волосами и сверкающими огромными глазами. В храмах того времени часто встречается изображение богини милосердия Ка'ннон в разных обличиях: то это чарующая мягкой женственностью дарительница благ, то суровое божество,



Ханива. V в.

Ха'нива (япон. «глиняный круг») — древнейшая скульптура Японии (I—II вв.). Изготовляли такие модели, накладывая одно на другое вылепленные от руки кольца из глины.

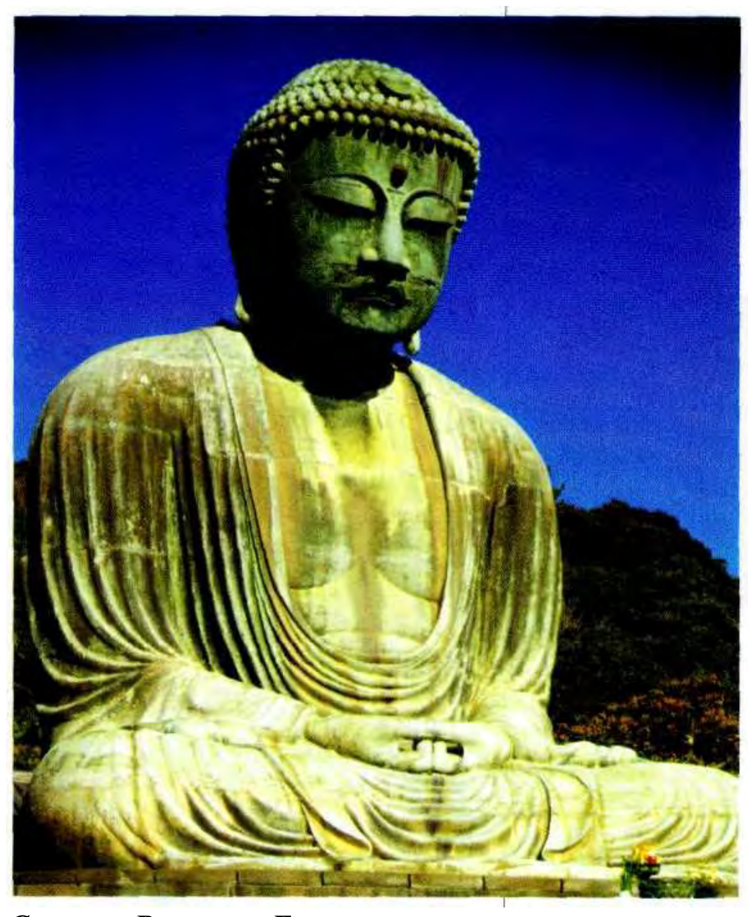


Статуя Будды Амиды в Павильоне Феникса.

1053 г.
Монастырь Бѐдоин близ Киото.
656



Ункэй и Кайкэй. Статуя божества-охранителя. Храм Тодайдзи. 1203 г.



Статуя Великого Буллы.
1252 г.
Камакура.

множеством ликов и рук подчѐркивающее свою силу и могущество. Шедевром скульптуры IX в. считается статуя богини Каннон из храма Кансидзи в Осаке.

Последней и завершающей эпохой расцвета японской скульптуры были XII—XIII вв. — время, когда к власти пришло самурайское сословие с его идеалами силы и мощи, нашедшими отражение в буддийской скульптуре. История сохранила имена известных мастеров того времени. Это Ункэй и Кайкэй — авторы колоссальных восьмиметровых статуй божеств-охранителей, установленных в нишах Великих Южных ворот ансамбля Тодайдзи.

Свойственный времени интерес к реальному человеку проявился наиболее полно в портретном жанре. В храмах секты Дзэн статую реально существовавшего человека — учителя, наставника — исполняли в натуральную величину, раскрашивали в естественные тона, нередко облачали в настоящие одежды из ткани. Появились скульптурные портреты сѐгуна Минамото Ёритомо и других военачальников, изображѐнных, как правило, в церемониальных одеждах и торжественных позах. Эти портреты передавали не столько индивидуальные черты, сколько принадлежность человека к определѐнному сословию и качества, имевшие общественную ценность: мужество, решительность, властность.

В последующие века в японской скульптуре не было создано ничего принципиально нового. Лишь в конце XVII столетия скромный странствующий проповедник Энку' создал из дерева необычные статуи буддийских божеств, ставшие достоянием общественности Японии лишь в

середине XX столетия. С тех пор произведения народного скульптора считаются национальным сокровищем страны и блистательным завершением многовековой истории средневековой японской скульптуры.

ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА

Японская живопись очень разнообразна не только по содержанию, но и по формам: это настенные росписи, картины-ширмы, вертикальные и горизонтальные свитки, исполнявшиеся на шёлке и бумаге, альбомные листы и веера.

О древней живописи можно судить лишь по упоминаниям в письменных документах. Самые ранние из сохранившихся выдающихся произведений относятся к периоду Хэйан (794—1185 гг.). Это иллюстрации знаменитой «Повести о принце Гэндзи» писательницы Мурасаки Сикибу. Иллюстрации были выполнены на нескольких горизонтальных свитках и дополнены текстом. Их приписывают кисти художника Фудзивара Такаѐси (первая половина XII в.).

Характерной особенностью культуры той эпохи, созданной довольно узким крутом аристократического сословия, был культ красоты, стремление найти во всех проявлениях материальной и духовной жизни свойственное им очарование, подчас неуловимое и ускользающее. Живопись того времени, получившая впоследствии название *ямато-э* (в буквальном переводе «японская живопись»), передавала не действие, а состояние души.

Когда пришли к власти суровые и мужественные представители военного сословия, наступил закат культуры Хэйанской эпохи. В живописи на свитках утвердилось повествовательное начало: это полные драматических эпизодов легенды о чудесах, жизнеописания проповедников буддийской веры, сцены сражений воинов.

В XIV— XV вв. под воздействием учения секты Дзэн с его особым вниманием к природе начала развиваться пейзажная живопись (первоначально под влиянием китайских образцов).

В течение полутора веков японские художники осваивали китайскую художественную систему (см. статью «Искусство Китая»), сделав одноцветную пейзажную живопись достоянием национального искусства. Еѐ наивысший расцвет связан с именем выдающегося мастера Тоѐ Ода (1420—1506), больше известного под псевдонимом Сэ'ссю. Первые свои работы он создал во время путешествия по Китаю. Позднее, уже на родине, в «Длинном свитке пейзажей» он обрѐл собственный взгляд на мир и свой особый живописный почерк. В своих пейзажах Сэссю, пользуясь одними лишь тончайшими оттенками чѐрной туши, сумел отразить всю многоцветность мира природы и еѐ бесчисленных состояний: насыщенную влагой атмосферу ранней весны, невидимый,



Сэссю. Пейзаж. 1495 г. Национальный музей, Токио.
658

НЭЦКЭ
Миниатюрная скульптура — *нэ'цкэ* получила широкое распространение в XVIII — первой половине XIX в. как один из видов декоративно-прикладного искусства. Появление её связано с тем, что национальный японский костюм — кимоно — не имеет карманов и все необходимые мелкие предметы (трубка, кисет, коробочка для лекарств и др.) прикрепляются к поясу с помощью брелока-противовеса. Нэцкэ поэтому обязательно имеет отверстие для шнурка, с помощью которого к нему прикрепляется нужный предмет. Брелоки в виде палочки и пуговицы употреблялись и раньше, но с конца XVIII столетия над созданием нэцкэ уже работали известные мастера, ставившие свою подпись на произведениях.
Нэцкэ — искусство городского сословия, массовое и демократичное. По сюжетам нэцкэ можно судить о духовных запросах, повседневных интересах, нравах и обычаях горожан. Они верили в духов и демонов, которых часто изображали в миниатюрной скульптуре. Они любили фигурки «семи богов счастья», среди которых наиболее популярны были бог богатства Дайкоку и бог счастья Фукуроку. Постоянными сюжетами нэцкэ были следующие: растрескавшийся баклажан со множеством семян внутри — пожелание большого мужского потомства, две уточки — символ семейного счастья. Огромное число нэцкэ посвящено бытовым темам и повседневной жизни города. Это бродячие актѐры и фокусники, уличные торговцы, женщины за разными занятиями, странствующие монахи, борцы, даже голландцы в их экзотической, с точки зрения японцев, одежде — широкополых шляпах, камзолах и брюках.
Отличаясь тематическим разнообразием, нэцкэ сохраняли свою изначальную функцию брелока, и это предназначение диктовало мастерам компактную форму без хрупких выступающих деталей, округлѐнную, приятную на ощупь. С этим связан и выбор материала: не очень тяжѐлого, прочного, состоящего из одного куска. Самыми распространѐнными материалами были разные породы дерева, слоновая кость, керамика, лак и металл.


Нэцкэ.


Чайная посуда. Начало XVII в.

659

но ощущаемый ветер и холодный осенний дождь, неподвижную застылость зимы.

XVI столетие открывает эпоху так называемого позднего Средневековья, продолжавшегося три с половиной столетия. В это время получили распространение настенные росписи, украшавшие дворцы правителей страны и крупных феодалов. Одним из основоположников нового направления в живописи был знаменитый мастер Кано Эйтоку, живший во второй половине XVI в. На одном из немногих сохранившихся его произведений — «Кипарис» — изображѐн мощный ствол гигантского дерева, протянувшийся на все восемь створок ширмы. Золотой фон подчѐркивает яркость красок, делает их более звучными.

Заслугой выдающихся художников XVII—XVIII вв. Таварая Сотацу и Огата Корина стало то, что они соединили технику традиционной живописи на свитках с приѐмами настенных росписей

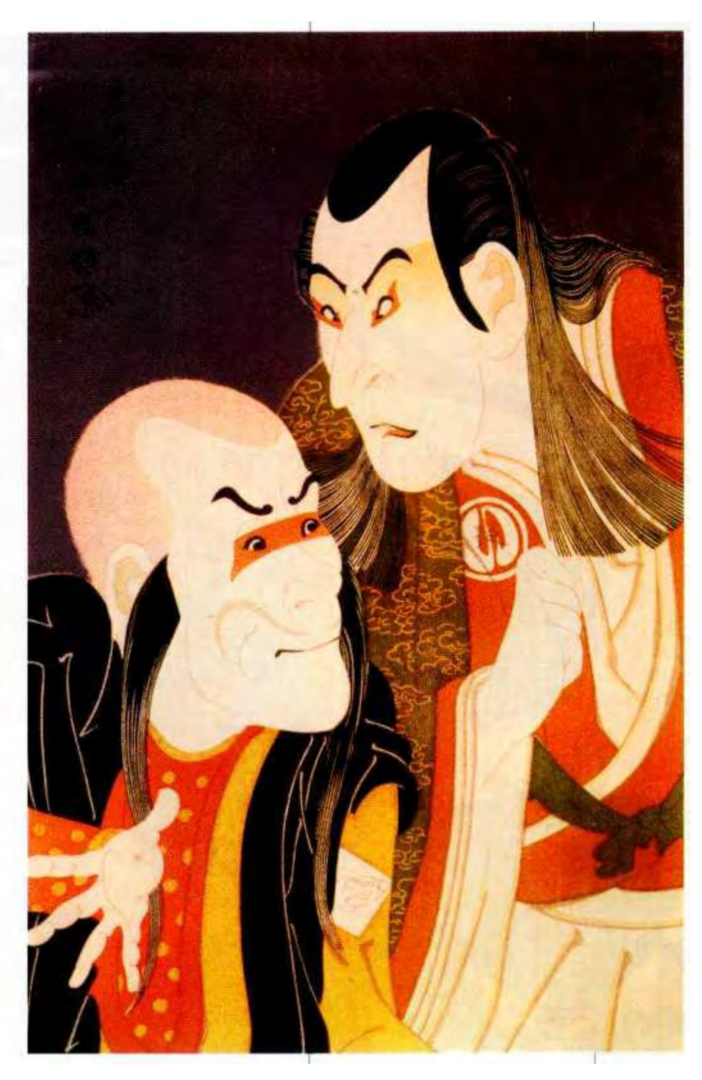
предшествующего столетия. Живопись этих мастеров тяготела к литературным сюжетам прошлых веков, передавала лирические переживания героев, но одновременно была зрелищной, что отвечало вкусам времени.

Гравюра на дереве (ксилография), расцвет которой относится к XVIII — первой половине XIX в., стала ещѐ одним видом изобразительного искусства Средневековья. Гравюру, как и жанровую живопись, назвали *укиѐ-э* («картины повседневного мира»).

В создании гравюры помимо художника, который создавал рисунок и писал своѐ имя на готовом листе, участвовали резчик и печатник. Сначала гравюра была однотонной, и еѐ раскрашивал от руки сам художник или покупатель. Затем изобрели печать в два цвета, а в 1765 г. художник Судзуки Харунобу (1725—1770) впервые применил многоцветную печать. Для этого резчик накладывал на специально подготовленную доску продольного распила (из древесины груши, вишни или японского самшита) кальку с рисунком и вырезал необходимое количество печатных досок в зависимости от цветового решения гравюры. Иногда их было больше тридцати. После этого печатник, подбирая нужные оттенки, на особой бумаге делал оттиски. Его мастерство состояло в том, что-



Кано Эйтоку.
Журавль и сосна. Фрагмент. Около 1566 г.

Тѐсюсяй Сяраку.
Гравюры из серии «Актѐры театра Кабуки». 90-е гг. XVIII в.

бы добиться точного совпадения контуров каждого цвета, получаемых с разных деревянных досок.

Все гравюры подразделялись на две группы: театральные, на которых изображали актѐров японского классического театра Кабу'ки в различных ролях, и бытописательные, посвящѐнные изображению красавиц и сцен из их жизни. Самым знаменитым мастером театральной гравюры был Тосюсяй Сяраку, который крупным планом изображал лица актѐров, подчѐркивая особенности исполнявшейся ими роли, характерные черты человека, перевоплотившегося в персонаж пьесы: гнев, страх, жестокость, коварство. Основной приѐм Тосюсяя Сяраку—гротеск, преувеличение — создавал впечатление внутренней напряжѐнности и экспрессии его героев.

В бытописательной гравюре в качестве основоположников прославились такие выдающиеся художники, как Судзуки Харунобу и Китагава Утамаро (1753— 1806). Утамаро был создателем женских образов, воплощавших национальный идеал красоты. В сериях его гравюр на темы из жизни женщин — «Соревнование в верности», «Часы и дни девушки», «Избранные песни любви» и др. — как правило, нет повествования, действия. Его героини как будто застыли на мгновение и сейчас продолжат



Китагава Утамаро.
Гравюра из серии «Прекраснейшие женщины современности». 90-е гг. XVIII в.



Китагава Утамаро.
Меланхолическая любовь. 90-е гг. XVIII в.

своѐ плавное грациозное движение. Но эта пауза — наиболее выразительный момент, когда наклон головы, жест руки, силуэт фигуры передают чувство, которым они живут. Самым известным мастером гравюры конца XVIII — первой половины XIX в. был гениальный художник Кацусика Хокусай (1760—1849). Его искусству свойственны невиданный по широте охват всех явлений жизни, интерес ко всем еѐ проявлениям — от незатейливой уличной сценки до величия природных стихий. Творчество Хокусая основывается на многовековой живописной культуре Японии. Он изучал также картины старых китайских мастеров, был знаком с европейской гравюрой. Хокусай исполнил более тридцати тысяч рисунков и проиллюстрировал около пятисот книг. Будучи уже семидесятилетним стариком, Хокусай создал одно из самых значительных произведений — серию «Тридцать шесть видов Фудзи», позволяющую поставить его в один ряд с самыми выдающимися художниками мирового искусства. Показывая гору Фудзи — национальный символ Японии — из разных мест, Хокусай впервые раскрывает образ родины и образ народа в их единстве. Новаторство Хокусая в самой сути его искусства, его глубинной содержательности, связях



Кацусика Хокусай. Победный ветер. Ясный день. Гравюра из серии «Тридцать шесть видов Фудзи». 1823—1831 гг.



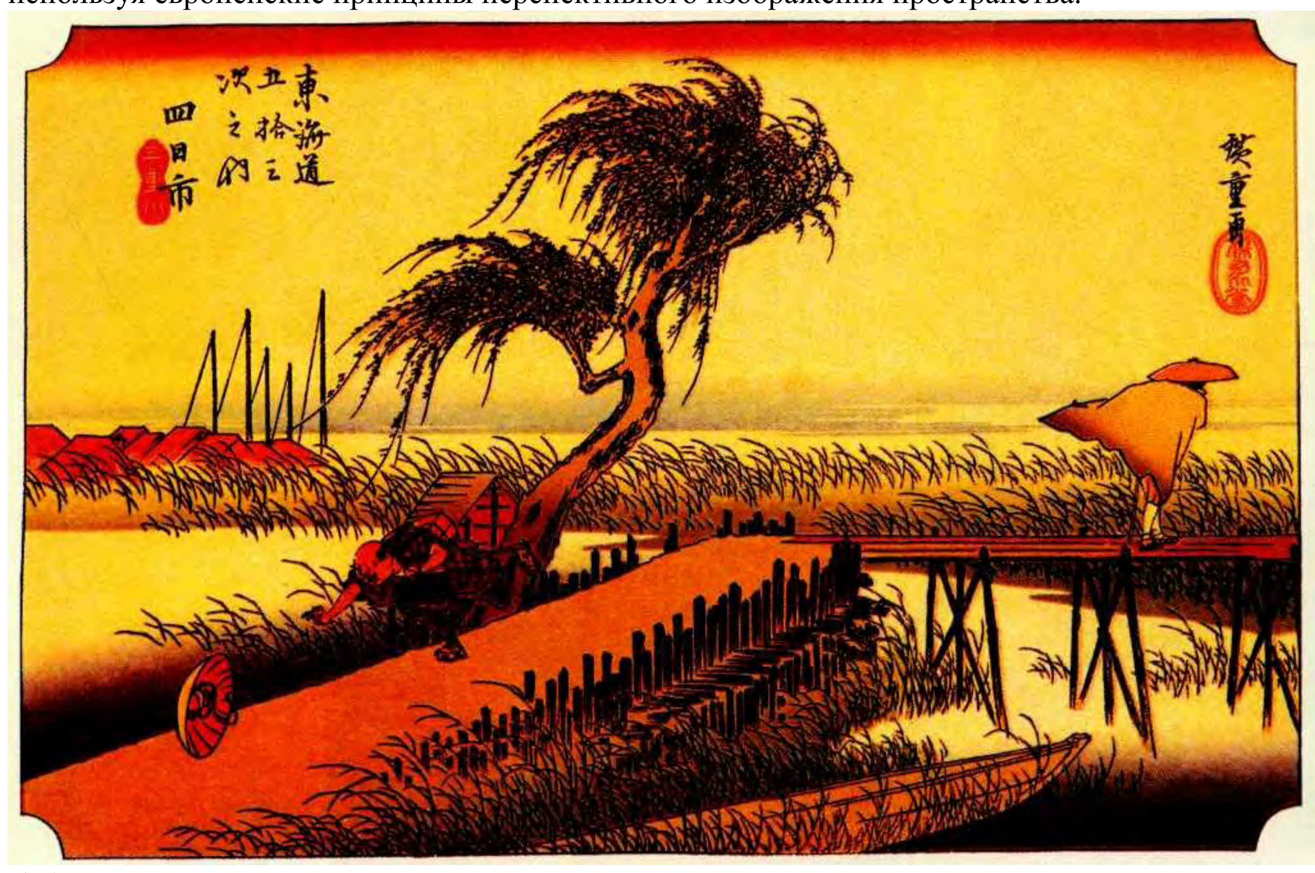
Кацусика Хокусай.
Волна. Гравюра из серии «Тридцать шесть видов Фудзи». 1823—1831 гг.



Андо Хиросигэ.

Станция Мисима. Утренний туман. Из серии «Пятьдесят три станции Токайдо». 1833—1834 гг.

Андо Хиросигэ (1797—1858)—японский график, мастер цветной ксилографии, младший современник Хокусая. В своих пейзажах представлял природу лиричной и одухотворѐнной, используя европейские принципы перспективного изображения пространства.



Андо Хиросигэ.

Станция Ёккаити. На реке Миягава. Из серии «Пятьдесят три станции Токайдо». 1833—1834 гг.



Кацусика Хокусай.
Стихотворение Мотоѐси Синно. Гравюра из серии «„Стихи ста поэтов" в пересказе няни». 1834 —1840 гг.

со своим временем. Художник увидел жизнь как единый процесс во всѐм многообразии еѐ проявлений, начиная от простых чувств человека, его повседневной деятельности и кончая окружающей природой с еѐ
стихиями и красотой. Творчество Хокусая, вобравшее в себя многовековой опыт искусства своего народа, — последняя вершина в художественной культуре средневековой Японии, еѐ замечательный итог.



СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

Аба'к — прямоугольной формы верхняя плита *капители колонны,* полуколонны или *пилястра.*
Адора'нт — в храмах древней Передней Азии *статуя,* изображающая молящегося.
Айва'н — в дворцах Парфии, Сасанидского Ирана, мечетях Среднего Востока и Юго-Западной Азии сводчатый зал, открытый на фасаде здания или выходящий во внутренний двор.
Акваре'ль — живопись красками (обычно с клеем), которые разводятся на воде и легко смываются ею; отличается прозрачностью красок, сквозь которые просвечивает *фактура* основы.



Неизвестный художник. Портрет С. Т. Аксакова. Акварель. 30-е гг. XIX в.

Акват'нта — вид *гравюры* на металле; на поверхность металлической пластины, покрытую слоем пыли из асфальта или канифоли, кистью наносят изображение лаком; затем пластину погружают в кислоту, разъедающую асфальт или канифоль, и используют в качестве печатной формы.
Акведу'к — каменный или бетонный арочный мост, несущий водопровод.
Акро'поль — укреплѐнная часть древнегреческого города, расположенная на возвышенности.
Акроте'рий — скульптурное украшение над углами *фронтона* архитектурного сооружения.
Алта'рь — святилище, место для совершения жертвоприношений; в Древней Греции и Древнем Риме — отдельные сооружения; в христианском храме — восточная часть; в православном храме отделяется алтарной преградой или иконостасом.
Алта'рь ство'рчатый икона, состоящая из нескольких створок, покрытых живописными или рельефными изображениями с обеих сторон.
Ама'рнский стиль — стиль в искусстве Древнего Египта (XV в. до н. э.) с центром в городе Ахетатоне (ныне Амарна).
А'мфора — древнегреческая ваза **с** узким горлом, широким туловом и двумя вертикальными ручками.
Антаблеме'нт — верхняя часть сооружения, лежащая на *колоннах,* составная часть архитектурного *ордера*; включает в себя *архитрав, фриз* и *карниз.*
Антефи'кс — архитектурные украшения по краям кровли вдоль продольной стороны античного храма.
Античность — история и культура Древней Греции и Древнего Рима, а также стран и народов, культура которых развивалась в контакте с древнегреческими и древнеримскими традициями.
Анх — крест с петлѐй в верхней части; в Древнем Египте знак жизни.
Апада'на — парадный зал в царских дворцах Ахеменидского Ирана, многоколонный, с плоским деревянным потолком и большим количеством окон.
А'псида — выступ здания, перекрытый полукуполом или полусводом;
появилась в древнеримских *базиликах,* в христианских храмах располагается в восточной (алтарной) части храма.

Арабе'ска — *орнамент,* основанный на бесконечном повторении геометрических и стилизованных растительных мотивов.
А'рка — перекрытие проёма в стене или пространства между двумя опорами.
Арка'да — ряд одинаковых *арок,* составляющих архитектурное целое.
Аркату'ра, аркатурный пояс, аркатурный фриз — ряд декоративных
арок на *фасаде* здания или на стенах внутри.
Арха'ика — 1) древнегреческое искусство VII—VI вв. до н. э. на территории Греции, островов Греческого архипелага, малоазийского побережья и Южной *Италии*; были выработаны градостроительные принципы, архитектурные типы, ордерная система; присущи монументальность и обобщѐнность форм; 2) в более общем значении — искусство ранних периодов художественного развития, хронологически и стилистически предшествующее классике.
Архитекту'ра — искусство проектировать и строить разнообразные здания, сооружения и их комплексы.
Архитра'в — балка, лежащая на *капителях колонн,* нижняя часть *антаблемента.*
Асси'ст — в средневековой *иконописи* и *книжной миниатюре* линии (штрихи, лучи), нанесѐнные золотом, серебром или охрой; символизируют божественный свет.
А'триум — в древнеримском доме закрытый внутренний двор, куда выходили остальные помещения.
Аттик — стенка над венчающим сооружение *карнизом;* часто бывает украшена *рельефами* и надписями.
Ба'за нижняя часть *колонны* или *пилястра.*
Бази'лика — прямоугольное в плане здание, разделѐнное столбами или *колоннами* на продольные части — *нефы.*
Балка'нский стиль — стиль русского книжного *орнамента;* появился и завоевал ведущее место в XV в.; строится на изощрѐнном, почти математически выверенном плетении правильных геометрических форм: окружностей, квадратов, ромбов, восьмѐрок с широкими петлями.
Балюстра'да — ограждение лестниц, террас, балконов, состоящее из ряда невысоких столбиков (балясин), соединѐнных сверху горизонтальной балкой или перилами.
Бараба'н — венчающая часть здания, имеющая цилиндрическую, а иногда

многогранную форму; несѐт на себе купол (главу) и возвышается над основной, более широкой, частью здания; если есть окна, называется световым.
Барелье'ф — скульптурное изображение на плоскости, в котором фигуры слегка выступают над поверхностью фона; вид *рельефа.*
Бит-хила'ни — в древней Передней Азии здание с комплексом *галерей,* параллельных главному *фасаду.*
Ва'зопись — вид декоративного искусства; декоративная роспись керамических сосудов выполняется специальными красками и закрепляется обжигом.
Ве'дика — массивная ограда, окружающая буддийскую *ступу.*
Византи'йский анти'к — произведения искусства ранневизантийского периода, истоки которого в приверженности художественным традициям античности.
Висо'чные ко'льца женские украшения из золота, серебра или бронзы; вплетались в волосы у висков.
Витра'ж — картина или *орнамент* из цветного стекла или другого материала, пропускающего свет (в окнах, дверях).



Пророк Иосия, царь Давид и пророк Даниил. Витраж. XI в.

Виха'ра — в индийской архитектуре монастырское общежитие.

Волю'та — в *архитектуре* спиралевидный завиток с «глазком» в центре; деталь *капителей, карнизов, порталов,* дверей, окон.

Галере'я — в *архитектуре* длинное крытое помещение, в котором одна из продольных стен заменена *колоннами* или столбами; длинный балкон.

Геоме'трика (геометрический стиль) — ранняя стадия развития древнегреческого искусства (IX—VIII вв. до н. э.), когда в росписях преобладал геометрический *орнамент* с чѐткими, логическими формами основных декоративных элементов (ромб, квадрат, прямоугольник, круг, зигзаг, линия). В широком смысле — стиль украшения изделий из *керамики* и металла (ваз и статуэток) геометрическим *орнаментом,* а также геометризованными фигурками людей и животных.

Ге'рмы — в Древней Греции четырѐхгранные мраморные, бронзовые или каменные столбы, увенчанные изображением бога Гермеса, покровителя торговли и путешественников; обычно ставились на дорогах, площадях и улицах города.

Гипости'льный зал — в архитектуре Древнего Востока (Египта, Ирана) большой зал храма или дворца с многочисленными, тесно поставленными *колоннами.*

Гли'птика — искусство резьбы по драгоценным и полудрагоценным камням.

Гобеле'н — ковѐр-картина, вручную вытканный из шерсти и шѐлка.

Гонча'рный круг — станок для формовки глиняной посуды; древнейший вращался рукой, более совершенный — ногой с помощью находящегося внизу махового колеса.

Гопура'м — в средневековой индийской архитектуре надвратная башня в храмовой ограде.

Горелье'ф — скульптурное изображение на плоскости, в котором фигуры значительно выступают над поверхностью фона; вид *рельефа.*

«Горы-воды» — см. Шань-шуй.

Гравю'ра — вид *графики,* в котором изображение является печатным оттиском рисунка, нанесѐнного на доску из дерева, линолеума, металла, камня; само изображение на дереве, линолеуме, картоне и т. д.



Парадный въезд императрицы Елизаветы Петровны в Москву. Гравюра. XVIII в.

Графика — вид изобразительного искусства, к которому относятся рисунок и основанные на нѐм печатные художественные изображения *{гравюра, литография* и т. д.).

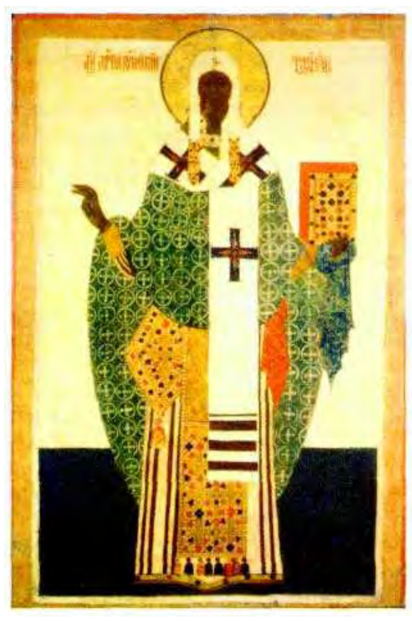
Гробни'ца — архитектурное сооружение, вмещающее тело усопшего и увековечивающее его память.

Грунт — в живописи покрывающий холст, дерево, картон и т. д. слой, на который наносят краски.

Гуа'шь — краски, растѐртые на воде с клеем и примесью белил; *живопись* этими красками.

Гунби («тщательная кисть») — творческая манера в средневековой китайской живописи, когда мастер работает тонкой кистью и тщательно прорисовывает все детали.
Гусли'цкий стиль — стиль русского книжного *орнамента;* возник в конце XVII в.; происходит из старообрядческого центра — села Гуслицы (расположенного недалеко от Москвы); характерны пышные растительные мотивы с преобладанием ярких синих, зелѐных, розовых тонов и изобилием золота.
Да'гоба — мемориальное буддийское сооружение в Шри-Ланке, подобное индийской *ступе.*
Де'исус — композиция, изображающая Христа (посередине) и обращенных к Нему в молитвенных позах Богоматерь и Иоанна Крестителя.
Деко'р — украшение архитектурного сооружения или изделия.
Декоративно-прикладное искусство — создание художественных изделий, имеющих практическое назначение; художественная обработка предметов быта (утвари, тканей, мебели и т. д.).
Ди'птер — тип древнегреческого храма, прямоугольного в плане и окружѐнного снаружи двумя рядами *колонн.*
Ди'птих — *створчатый алтарь* из двух частей (створок).
Дольме'н — разновидность *мегалитического сооружения*; состоит из врытых в землю крупных, грубо обработанных (отѐсанных) камней, накрытых каменной плитой.
667

Дона'тор (даритель) — заказчик произведения живописи или скульптуры, которое жертвовалось затем храму.
Донжо'н — главная башня средневекового замка.
Доугу'н — в китайской архитектуре нарядные подвесные опоры; поддерживают широкие свесы черепичной крыши пагоды.
Дро'мос — в крито-микенской архитектуре узкий сводчатый подземный ход к погребальной камере гробницы, расположенной под *курганом.*
Дья'конник — помещение в алтарной части православного храма к югу от алтаря.
Же'ртвенник помещение в алтарной части православного храма к северу от алтаря.
Жи'вопись — вид *изобразительного искусства,* произведения которого создаются с помощью красок, наносимых на какую-либо поверхность.
Жэньу' («люди») — бытовой жанр в китайской *живописи*; включает в себя произведения портретного, назидательного, повествовательного и религиозного характера.
Закома'ра—в средневековой русской архитектуре полукруглое или килевидное завершение верхней части стены церковного здания; повторяет очертания расположенного за ней *свода.*
Заста'вка — небольшая орнаментальная или изобразительная (иногда сюжетная) композиция, выделяющая и украшающая начало раздела рукописной или печатной книги.
Зернь — ювелирная техника; мелкие золотые, серебряные или медные шарики напаиваются на изделие, украшенное *сканью.*
Зиккура'т — в архитектуре древней Месопотамии культовая башня из необожжѐнного кирпича в несколько ярусов, которые соединялись между собой лестницами и *пандусами.*
Зу'бчики (денти'кулы) — декоративный зубчатый *орнамент*; поддерживающая часть *карниза* дорического ордера — «дорический тип **с** зубчиками».
Изобразительное искусство
общее название *живописи, графики и скульптуры.*
Изокефа'лия — распространѐнный в древности приѐм многофигурной *композиции,* при котором головы всех фигур располагались на одном уровне (в ряд по горизонтали).
Ико'на — живописное, реже рельефное изображение божеств и святых, являющееся объектом религиозного почитания.



Святой Леонтий Ростовский. Икона. XVI в.

Иконобо'рчество — движение против культа икон в Византии (VIII—первая половина IX в.), объявившее *иконы* идолами, а культ икон — идолопоклонством.

Иконогра'фия — система вариантов изображения определѐнного персонажа, лица, события, христианского праздника, трактовки сюжета. В древности и в Средние века сложились строго определѐнные иконографические *каноны,* которым следовали художники.

И'конопись (иконописание) — вид станковой религиозной живописи **с** особым кругом сюжетов, материальной основой, техникой, приѐмами и методами исполнения.

Иконоста'с — стена **с** установленными **в** определѐнном порядке *иконами;* в православном храме отделяет алтарную часть от помещения для молящихся; развился из алтарной преграды, существовавшей ещѐ в раннехристианских храмах.

Икэба'на («живой цветок») — японское искусство составления букетов; сам букет, составленный по принципам икэбаны.

Имплю'вий — в древнеримском доме плоский бассейн, расположенный посередине *атриума,* куда с крыши стекала дождевая вода.

Инициа'л — буквица, заглавная буква укрупнѐнного размера, помещаемая в начале текста книги, главы, части или абзаца; древнейший элемент оформления книги.

Инкруста'ция — украшение поверхности изделия кусочками камня, дерева, металла, перламутра и т. д., которые отличаются от неѐ цветом.

Инта'рсия — вид инкрустации деревянных поверхностей пластинками из дерева других тонов.

Интерье'р — в архитектуре внутреннее пространство здания.

Кала'н—в зодчестве тьямов (Центральный Вьетнам) башенное святилище, прямоугольное в плане, с четырьмя *портиками,* завершающимися остроконечными фронтонами.

Кампани'ла — в итальянской архитектуре Средневековья и Возрождения четырѐхгранная или круглая башня-колокольня; всегда стоит отдельно от храма.

Каннелю'ры — вертикальные, близко расположенные желобки в стволе *колонны* или *пилястра.*

Кано'н — совокупность строго установленных правил, определяющих основной набор сюжетов, нормы *иконографии,* пропорций, композиции, скульптуры, рисунка, колорита для данного типа произведений.

Кано'па — сосуд из алебастра с крышкой в виде головы человека, животного или божества; применялся для хранения бальзамированных внутренностей покойника (в Египте) или пепла после кремации (в Этрурии).

Каоли'н — глина белого цвета; служит сырьѐм для изготовления фарфора, фаянса.
Капе'лла — часовня; небольшое сооружение или помещение в храме для молитв одной семьи.

Капите'ль — венчающая часть *колонны,* столба или *пилястра.*
Кариати'да — скульптурное изображение стоящей женской фигуры, поддерживающей, подобно *колонне,* перекрытие здания.
Каридзу'ма — в японской архитектуре массивная двухскатная кровля синтоистского храма; изготовлялась из соломы или коры кипариса, позже — из черепицы.
Карни'з — верхняя выступающая часть здания, предохраняющая его степы от стекающей с крыши воды.
Карто'н — в живописи подсобный рисунок, который выполняется на плотной бумаге или ткани и затем переводится на основу; может служить самостоятельным художественным произведением.
Карту'ш — украшение в виде щита или полуразвѐрнутого свитка, на котором изображены герб, эмблема, надпись.
Кенота'ф — могила, не содержащая погребения и отмеченная знаком или памятником; может иметь вид могильного холма, каменной гробницы; в древности создавалась, когда умершего или погибшего (вдали от родины) нельзя было похоронить.
Кера'мика — изделия (изразцы, скульптура, вазы и т. д.) из обожжѐнной глины **с** минеральными добавками.
Кессо'ны — квадратные или многоугольные декоративные углубления с профилированными стенками на внутренней поверхности *арки* или *свода;* иногда применяются для улучшения акустики.
Ки'лик — древнегреческая чаша для вина с двумя тонкими горизонтальными ручками и стройной ножкой.
Кла'ссика — 1) в истории культуры эпоха высшего подъѐма античного искусства, связанная с расцветом древнегреческих государств-полисов (Афины) в V—IV вв. до н. э.; оформились основы архитектурного ордера, процветала монументальная скульптура, связанная с архитектурой и декоративным искусством; 2) в широком смысле периоды наибольшего подъѐма и расцвета культуры; совершенные, образцовые произведения искусства.
Клафт — полосатый платок с концами, спускающимися на плечи; один из атрибутов фараона.
Кле'йма— в иконописи небольшие композиции с самостоятельным сюжетом; являются частью общего замысла иконы; располагаются вокруг более крупного центрального изображения, обрамляя и дополняя его. Кокошники — в русской архитектуре XVI—XVII вв. декоративное завершение стен и *сводов,* обрамление *барабанов* и *шатров* церквей; имеют вид *арок* С заполненным полем, иногда с заострѐнным верхом (килевидные); часто располагаются ярусами.
Коло'нна — вертикальная, круглая в сечении опора в конструкции здания, состоящая из ствола, *капители* и *базы.*
Колори'т — сочетание цветов в произведении искусства; по характеру может быть холодным (преобладают синий, зелѐный, фиолетовый оттенки) или тѐплым (господствуют красный, жѐлтый, оранжевый тона), спокойным или напряжѐнным, светлым или тѐмным; по степени насыщенности и силе цвета — ярким, сдержанным, блѐклым и т. д.
Ко'лты — древнерусские женские украшения XI—XIII вв.; полые золотые или серебряные подвески с *зернью, эмалью, сканью*; парные колты прикреплялись **с** двух сторон к головному убору.
Комплю'вий — прямоугольное отверстие В крыше *атриума,* предназначенное для стока дождевой воды в *имплювий.*
Ко'ндо (Золотой Зал) — главный храм буддийского японского монастырского комплекса; позднее стал называться Хондо.

Консо'ль — архитектурная несущая конструкция; выступ в стене или конец балки, одним концом заделанный в стену; поддерживает *карниз,* балкон, *колонну* или служит для установки статуи, вазы.
Контрапо'ст в скульптуре контрастный поворот верхней части человеческого тела по отношению к нижней.
Контрфо'рс устой, поперечная стенка или вертикальный выступ, укрепляющий основную несущую конструкцию (главным образом наружную стену).
Ко'нха — полукупол, служащий для перекрытия полуцилиндрических частей *{апсид,* ниш) здания; часто оформлялась **в** виде раковины.
Ко'ра — в древнегреческом искусстве прямостоящая статуя девушки в длинных одеждах (VI в. до н. э.); тип коры возник в греческой *архаике*; женской фигуре (коре) соответствовала мужская — *ку'рос.*
Краснофигу'рная техника — стиль росписи *керамики* в Древней Греции; лаковое покрытие заполняло фон, а фигуры изображались в естественном цвете обожжѐнной глины; изображение было более глубоким, чем фон.
Крате'р — древнегреческий сосуд С широким горлом и двумя ручками для смешивания вина с водой.
Кресто'во-ку'польный храм тип христианского храма, возникший в архитектуре Византии: купол на парусах (элементах купольной конструкции в форме сферических треугольников) опирается на четыре столба в центре здания, откуда расходятся взаимно перпендикулярные проходы.
Кро'млех — *мегалитическое сооружение* в виде круговых оград из больших каменных блоков; достигает ста метров в диаметре.
Кру'глая скульптура *см.* Скульптура.
Ксилогра'фия — *гравюра* на дереве.
Ку'пол — покрытие в форме полушария или опрокинутой чаши, применяемое в круглых, овальных, многоугольных в плане помещениях.
Курвату'ра — едва заметная кривизна прямолинейных частей здания, которая применяется, чтобы устранить оптические искажения и усилить пластическую выразительность архитектуры.
Курга'н — надмогильная насыпь из земли или камня, обычно полусферической или конической формы.
Ку'рос — в древнегреческом искусстве статуя юноши-атлета, как правило, обнажѐнного; мужской фигуре (куросу) соответствовала женская — *кора.*
Лави'с — вид углублѐнной *гравюры,* когда изображение наносят на медную доску кистью, смоченной кислотой; вытравленные углубления заполняют типографской краской и делают оттиск.
Ларна'к — прямоугольный или овальный *саркофаг* с отверстиями в дне.
Левка'с — многослойный грунт в русской средневековой иконной живописи; приготовлялся из мелового

или гипсового (алебастрового) порошка, смешанного с клеем животного происхождения (мездровым, рыбьим и др.).
Лессиро'вка — верхний тонкий прозрачный или полупрозрачный слой красок, наносимых на сухой слой *масляной живописи.*
Литогра'фия — печатание с плоской поверхности камня, на которой сделан рисунок; изображение, полученное таким способом.
Лопа'тка — плоский, немного выдающийся из стены вертикальный выступ; делит стену по всей еѐ высоте.
«Люди» — *см.* Жэньу'.
Люка'рна — декоративный оконный проѐм в скате крыше или куполе.

Мавзоле'й — чип монументального погребального сооружения; получил своѐ название от гробницы правителя Карии Мавсола в Галикарнасе (середина IV в. до н. э.); в подражание этому мавзолею древними римлянами было возведено несколько памятников; широко известен мавзолей готского короля Теодориха (VI в.).
Маньери'зм — течение в западноевропейском искусстве второй половины XVI в.; в искусстве маньеризма отразился кризис художественной культуры Возрождения; маньеризм был своеобразным переходным стилем между искусством Ренессанса и барокко.
Марти'рий — тип раннехристианской поминальной постройки с усыпальницей над могилой «святого мученика» .
Ма'сляная живопись — вид *живописи* художественными масляными красками на холсте, дереве, картоне; получила распространение в XIV в.
Машикули' — расположенные наверху стен и башен крепости навесные бойницы с отверстиями, через которые стреляли, когда неприятель находился у подножия башни или стен крепости
Меандр — распространѐнный в античном искусстве *орнамент* в виде непрерывной линии, изломанной под прямым углом.
Мегалити'ческие сооружения (мегалиты) — первобытные сооружения из огромных необработанных или полуобработанных каменных глыб *(менгир, дольмен, кромлех).*
Ме'гарон — тип жилища, состоящего из прямоугольного зала с одним-двумя продольными рядами столбов, очагом и *портиком* у входа.
Медальо'н — изображение в овальном или круглом обрамлении.
Мелкая пластика — *см.* Пластика малых форм.
Менги'р — разновидность *мегалита*; вертикально врытый в землю продолговатый камень высотой до двадцати метров; менгиры Могут образовывать длинные аллеи.
Мето'па — четырѐхугольная плита, обычно украшенная *рельефом*; часть *фриза.*
Мече'ть — мусульманское культовое сооружение.
Минаре'т — башня, с которой мусульман призывают на молитву; находится рядом с *мечетью* или является еѐ частью.
Миниатю'ра — художественное произведение небольших размеров, обычно живописное.
Миниатюра книжная сделанные от руки рисунки, цветные иллюстрации гуашью, клеевыми, акварельными красками или золотописью в рукописных книгах, а также изобразительно-декоративные элементы оформления книг — *инициалы, заставки* и др.
Михра'б — молитвенная ниша в стене *мечети,* обращѐнная в сторону священного города мусульман — Мекки.
Мозаика — разновидность монументальной живописи; рисунок или узор, составленный из кусочков разноцветных натуральных камней, *смальты, керамики* и других материалов.



Богоматерь. Мозаика Софийского собора в Киеве. XI в.
Мольбе'рт — станок, на котором укрепляются холст, картон или доска на нужной высоте.

Моно'птер — небольшой, круглый в плане античный храм; его внутреннее пространство не ограждено стеной, а опоясано колоннадой, стоящей на *стереобате.*
Монуме'нт — памятник значительных размеров, включѐнный в архитектурный ансамбль.
Монумента'льная живопись произведения *живописи,* создаваемые для украшения архитектурных сооружений и ансамблей (стенные росписи, *плафоны, панно, мозаики, гобелены* и т. д.).
Монумента'льная скульпту'ра произведения скульптуры, создаваемые для украшения архитектурных сооружений и комплексов.
Монумента'льно-декорати'вное искусство — художественные произведения, создаваемые для украшения архитектурных сооружений и комплексов (декоративная *живопись* и *скульптура* в городе, на *фасадах* и в *интерьерах* зданий, в парках и т. д.).
Моско'вское баро'кко (нарышкинское барокко, нарышкинский стиль) — условное название самобытного этапа в развитии русской архитектуры 90-х гг. XVII — начала XVIII в.; главные отличительные черты этого стиля: нарядные многоярусные церкви, не свойственные традиционному барокко композиционные схемы (восьмерик на четверике), богатое рельефное убранство, двухцветность (красный кирпич и белый камень).
На'ос — главное (единственное) помещение древнегреческого храма, где находилась статуя божества.
На'ртекс (притвор) — входное помещение христианского храма в виде крытой *галереи* или открытого *портика*; примыкает к западной стороне храма, в нѐм размещались лица, не допускавшиеся в храм.
Натюрморт — жанр *изобразительного искусства,* показывающий неодушевлѐнные предметы (предметы обихода, труда, творчества, цветы и

плоды, битую дичь, выловленную рыбу), размещѐнные в реальной бытовой среде и организованные в единую группу.



Поль Сезанн. Натюрморт с яблоками и апельсинами. 1895—1900 гг.
Неме'с — головная повязка фараона.
Неф один из нескольких (обычно трѐх) проходов, на которые делится внутреннее пространство здания; в христианском храме нефы отделяются продольными рядами столбов или *колонн.*
Нововизантийский стиль стиль русского книжного *орнамента;* появился в XIV — начале XV в.; возрождал в более изящных и изысканных формах *декор* домонгольских рукописей; отличается нарядностью и роскошным золотописанием.
Нэ'цкэ — миниатюрная фигурка из слоновой кости, дерева или других материалов; служила брелоком, с помощью которого к поясу прикреплялись мелкие предметы (например, кошелѐк); принадлежность японского национального костюма.
Опистодо'м — внутренняя часть дома или задняя часть древнегреческого храма, отделѐнная стеной от *наоса.*

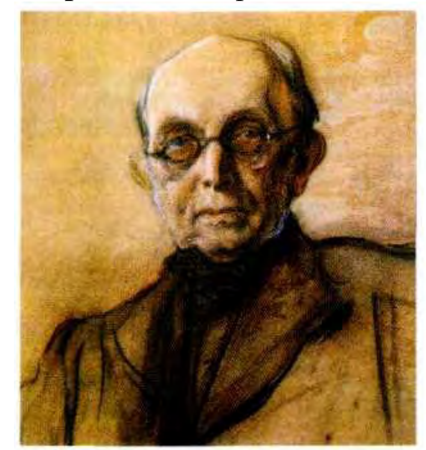
О'рдер — один из видов архитектурной композиции, состоящий из вертикальных несущих опор в виде *колонн,* столбов или *пилястров* и горизонтальных несомых частей — *антаблементов*; наиболее распространѐнные **в** античной архитектуре ордеры — дорический, ионический и коринфский.
Орна'мент — узор, состоящий из регулярно повторяющихся элементов.
Ортоста'ты — в древней Малой Азии украшенные *рельефом* каменные
плиты, которыми облицовывали *цоколь* здания.
Отли'в — горизонтальный прямоугольный выступ (в стене, базе *колонны, карнизе).*
Офо'рт — вид *гравюры*: на металлической пластине, покрытой лаком, гравировальной иглой процарапывают рисунок и протравливают его кислотой; полученное углублѐнное изображение заполняют краской и делают оттиск.
Па'года — в буддийской архитектуре стран Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии многоярусная мемориальная *башня-реликварий* с нечѐтным (счастливым) числом ярусов.
Пали'тра — деревянная дощечка, металлическая или фарфоровая пластинка, на которой художник смешивает краски для того, чтобы подобрать нужный цвет; подбор цветовых сочетаний в произведении живописи; цветовая гамма.
Панно' — обрамлѐнная часть степы или потолка, заполняемая изображением или *орнаментом;* картина или *рельеф* для постоянного или временного украшения стены или потолка.
Панора'ма — 1) вид *пейзажа;* 2) живописная картина, охватывающая весь круг горизонта и совмещаемая С объѐмными макетами переднего «предметного» плана; располагается в круглом зале с центральной обзорной площадкой; вид местности, открывающийся с высоко расположенной обзорной площадки;
Папи'рус — многолетнее водное растение из семейства осоковых, произрастающее в Тропической Африке; писчий материал из стеблей папируса, изготовлявшийся в древности и раннем Средневековье.



Вильям Ходжес. Водопад на Таити. 1775 г.
Пейза'ж — рисунок или картина с изображением природы, города, архитектурного комплекса.
Пектора'ль — украшение в виде воротника.
Пе'ргола — увитая растениями беседка или *галерея* в парке, состоящая из рядов каменных столбов или лѐгких *арок,* соединѐнных сверху решѐтками.
Перегоро'дчатая эмаль вид *эмали;* эмалевая масса заполняет ячейки между металлическими ленточками, напаянными ребром на поверхность изделия и образующими контур узора.
Перекры'тие — горизонтальная ограждающая конструкция здания (балки, плиты).
Пери'птер — античный храм, со всех сторон окружѐнный колоннадой.
Перисти'ль — прямоугольный двор (сад, площадь), с четырѐх сторон окружѐнный колоннадой.
Петро'глифы — наскальные изображения.
Пило'ны — массивные столбы или башнеобразные сооружения, служащие опорами для перекрытий либо стоящие по сторонам входов или въездов.
Пиля'стр — плоский вертикальный выступ степы в виде части четырѐхгранного столба, как правило с каннелюрами и капителями.
Пирами'да — монументальное сооружение; гигантские гробницы древнеегипетских фараонов, а также древнеамериканские постаменты для храмов (Мексика, Гватемала, Гондурас, Перу).
Пла'стика — *см.* Скульптура.

Пла'стика ма'лых форм — статуэтки, *керамика, глиптика.*
Пленэ'р — в *живописи* изображение изменений воздушной среды под влиянием солнечных лучей и атмосферных условий.
По'диум — в древнеримской архитектуре высокая прямоугольная платформа, основание храма.
Поли'ва — тонкое стекловидное покрытие различных цветов и оттенков, закреплѐнное высокотемпературным обжигом; служит в декоративных целях.
Поли'птих — *створчатый алтарь* из нескольких частей (створок).
Полуколо'нна — колонна, выступающая из плоскости стены по всей высоте на половину диаметра.
671

Полууста'в — тип почерка славянских рукописей кириллицей; по сравнению с *уставом* сильно упрощѐн для большей скорости начертания.
Поморский стиль — стиль русского книжного *орнамента;* возник в конце XVII в. в Поморье, крупнейшем центре старообрядчества.
Помпе'йские стили — условное обозначение стадий развития единого декоративного стиля древнеримских стенных росписей (II в. до н. э. — третья четверть I в. и. а). Первый помпейский стиль («инкрустационный») (II в. до н. э. — 80-е гг. до н. э.) — подражание кладке стены из цветного мрамора или полудрагоценного камня; второй помпейский стиль («архитектурный»; около 80—13 гг. до н. э.) — живописная передача фасадов и архитектурных деталей *{колонн, пилястров, капителей* и т. п.), изображение портиков, беседок и др.; третий помпейский стиль («канделябровый»; конец I в. до н. э. — 50-е гг. н. э.) отмечен орнаментальностью архитектурных мотивов, среди которых преобладают лѐгкие ажурные сооружения, похожие на канделябры; четвѐртый помпейский стиль («стиль фантастической архитектуры»; 63 г. — конец I в.) отличается динамичностью пространственных композиций, обилием неравномерно освещѐнных фигур, находящихся в движении, пестротой колорита.
Порта'л — архитектурно оформленный вход в здание.
По'ртик — *галерея* на *колоннах* или столбах, как правило, перед входом в здание.



Валентин Серов. Портрет К. П. Победоносцева. 1902 г.
Портрет — жанр *изобразительного искусства;* изображает человека или группу людей.
Про'наос — часть античного храма между входным *портикам* и *наосом.*
Пропиле'и — в древнегреческой архитектуре парадные ворота, оформляющие вход на территорию (например, *акрополя)* и образованные симметричными портиками и колоннадами.
Про'рись (перевод) — в средневековой русской живописи контурный рисунок на бумаге; служил живописцу образцом для создания *иконы, н*астенной росписи, *миниатюры.*

Пункти'рная те'хника — вид *гравюры* на металле, на поверхность металлической пластины, покрытую лаком, наносят изображение в виде точек различной величины и глубины; затем пластину протравливают кислотой; углублѐнное изображение служит печатной формой.
Пу'тти — изображения обнажѐнных, как правило, крылатых мальчиков.
Реликва'рий — вместилище для хранения реликвий.
Релье'ф — скульптурное изображение, выпуклое или углублѐнное относительно фона; основные виды — *барельеф* и *горельеф.*



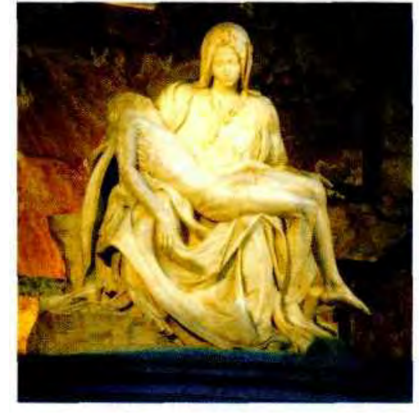
Сцена жертвоприношения вина Бахусу. Фрагмент рельефа. I в. до н. э.
Риба'т — укреплѐнные обители мусульманских аскетов-воинов.
Ризалит — часть здания, выступающая за основную линию фасада.
Ри'мпа — школа японской живописи XVII —XVIII вв.; тяготела к литературным сюжетам прошлых веков; передавала лирические переживания героев.
Рисунок — основной вид графики; изображение, начертание на плоскости; выполняется (карандашом, пером, кистью или углем) с помощью контурных линий, штрихов, светлых пятен в одном или нескольких цветах.



Леонардо да Винчи. Автопортрет. Рисунок. XVI в.
Рито'н — сосуд для питья; чаще всего в виде рога животного; нередко украшался *скульптурой.*
Ро'дзи (буквально «земля, окроплѐнная росой») — дорожка в японском чайном саду; ведѐт к чайному павильону.
Розе'тка — *орнамент* в форме цветка.
Ростра'льная колонна — мемориальное сооружение, разновидность *триумфальной колонны*; воздвигалась в честь побед в морских сражениях как изображение трофея, украшенного носами вражеских кораблей (рострами).

Ру'стика — архитектурно-художественная передача рельефной кладки или облицовки лицевой поверхности стены; подражает природной фактуре камня; подчѐркивает тяжесть стены и создаѐт впечатление особой еѐ прочности.
Саркофа'г — гроб из дерева, камня или других материалов, нередко украшенный росписью, *скульптурой.*
672

Светоте'нь — в *живописи* и *графике* распределение различных по яркости цветов и оттенков, светлых и тѐмных штрихов; в *архитектуре* — сочетание освещѐнных и затенѐнных поверхностей.
Свод — выпуклая архитектурная конструкция; используется как покрытие или перекрытие сооружений.
Сеи' («живопись идеи») — творческая манера в средневековой китайской живописи; отличается живописным лаконичным рисунком, который выражает сущность предмета и позволяет зрителю домыслить недосказанное.
Сино'пия — вспомогательный рисунок при выполнении фрески; наносился охрой на первый слой штукатурки; мог служить самостоятельным произведением.
Скань — вид ювелирной техники; ажурный или напаянный на металлический фон узор из золотой, серебряной, медной или мельхиоровой проволоки, гладкой или свитой в верѐвочку.
Ско'ропись — древнерусский почерк преимущественно деловой письменности; характеризуется непрерывностью движения пера при начертании букв; получил распространение в XVI—XVII вв.
Скульпту'ра (ваяние, пластика)—вид изобразительного искусства, произведения которого имеют объѐмную форму; различаются круглая скульптура *(статуя,* группа, бюст) и *рельеф.*



Микеланджело Буонарроти. Пьета.
Конец XV в.

проемы, отверстия, расположенные в кровлях и покоях.
Сма'льта — кубики или пластинки из цветного непрозрачного стекла, применяемые для мозаичных работ.
Ста'мбха — в Индии буддийский мемориальный столб с фигурной *капителью.*
Станко'вая жи'вопись картины, иконы.
Станко'вая скульпту'ра — статуи, бюсты, группы.
Станко'вое иску'сство — произведения изобразительного искусства, которые не имеют декоративного или прикладного (утилитарного) назначения; название происходит от станка, на котором создаѐтся произведение: в живописи это *мольберт,* в скульптуре — скульптурный станок



Ян ван Эйк. Дрезденский триптих. 1437 г.

Слу'хи — в древнерусском зодчестве так назывались слуховые окна,

Старовизантийский стиль стиль книжного *орнамента;* торжественный, роскошный орнамент подражающий искусству перегородчатой эмали; отличается чистыми, яркими цветами, обилием золота.

Старопечатный стиль — стиль русского книжного *орнамента*; возник во второй половине XVI — XVII вв.; в орнаментике появляются мотивы, заимствованные из западноевропейских гравюр.

Ста'туя — объѐмное произведение скульптуры, изображающее человека или животного в натуральную величину или больше.

Сте'ла — вертикальная каменная плита с надписью или *рельефом.*

Стереоба'т — в античной архитектуре ступенчатое основание храма или колоннады.

Стилоба'т — верхняя ступень *цоколя* храма *(стереобата),* на которой стоит колоннада.

Стиль — устойчивое единство художественных принципов, приѐмов и средств, используемых при создании произведений искусства.

Стро'гий стиль (ранняя классика) — стиль греческого искусства (500— 450 гг. до н. э.).

Стук (стукко) — искусственный мрамор, полированный гипс с мраморной крошкой.

Сту'па — в индийской архитектуре буддийское символическое и мемориальное сооружение, хранилище реликвий; имеет полусферическую или башнеобразную форму.

Сту'па-тхат — вариант буддийской ступы в Лаосе; отличается остроконечной, сильно расчленѐнной верхней частью.

Субурга'н — в архитектуре Тибета и Монголии мемориальное буддийское сооружение, разновидность *ступы,* хранилище реликвий; состоит из пьедестала, *реликвария* и шпиля.

Таджа'ра — дворцовое жилое помещение у древних иранцев.

Та'нка — в живописи ламаистская икона в форме свитка с изображением на загрунтованном холсте одного или нескольких божеств.

Текто'ника — художественное выражение закономерностей конструкции предмета или строения; зрительная передача тяжести и статических усилий, противодействующих ей; совокупность приѐмов такой передачи; присутствует во всех видах искусства.

Те'мпера — *живопись* красками, связующим веществом которых служат эмульсии: натуральные (цельное яйцо, желток, соки растений) или искусственные (водный раствор клея с маслом и т. д.).

Тератологи'ческий («чудовищный») **стиль** — стиль русского книжного *орнамента;* распространился на Руси в XIII—XIV вв.; известен по южнославянским рукописям ещѐ в XII—XIII вв.

Те'рмы — древнеримские бани; впервые появились в Древней Греции, получили особую популярность у древних римлян.

То'лос — в эгейском и античном мире монументальное, круглой формы в плане здание *(гробница,* храм) с колонным залом внутри или без него.

Тора'на — ворота в ограде *ступы,* ориентированные по четырѐм сторонам света.

Трансе'пт — поперечный *неф* в церковных зданиях, в том числе в храмах базиликального типа.

Тригли'фы — прямоугольные с вертикальными желобами каменные плиты, которые в чередовании с *метопами* образуют *фриз* античного храма.
Трикли'ний — столовая в древнеримском доме.
Три'птих — *створчатый алтарь* из трѐх частей (створок).
Триумфа'льная арка обрамляющее проезд торжественное архитектурное сооружение в честь военных побед и других знаменательных событий.
Триумфа'льная коло'нна — мемориальное сооружение в виде отдельно стоящей высокой колонны; посвящалось прославлению военных побед.
Триумфа'льные воро'та мемориальное сооружение в виде архитектурного обрамления проезда, созданное в честь военной победы и торжественного возвращения победителя.
Туму'лус — у этрусков гробница с круглым *цоколем* и полусферической насыпью.
Тя'га — в архитектуре выступ, членящий стену по горизонтали.
Тянива' («чайный сад») — в архитектуре Японии сад, связанный с чайной церемонией — *тяною;* составляет единый ансамбль с чайным павильоном — тясицу.
Тяною' («чайная церемония») — в духовной жизни Японии философско-эстетический ритуал единения людей, помогающий им выключиться из житейской суеты.
Укиѐ-э («картины повседневного мира») — школа японской живописи и *ксилографии* XVII—XIX вв., отражающая быт и интересы городского населения; наследовала традиции жанровой живописи XV—XVI вв.
Уре'й — изображение священной кобры, хранительницы царской власти на земле и небе; укреплялся на повязке в середине лба фараона.
У'рна — погребальный сосуд (керамический, каменный или металлический), в котором хранится прах.
Урна' — круглое пятно на лбу у изображений Будды; глаз мудрости.
Уста'в — почерк древних славянских рукописей с чѐтким геометрическим рисунком букв.
Уше'бти — в Древнем Египте статуэтки с сельскохозяйственными орудиями в руках; помещали в погребениях.
Ушни'ша — выступ на темени у изображений Будды; символ высшей меры его знаний и мудрости.
Факту'ра — в *изобразительном искусстве* характер поверхности произведения.
Фаса'д — в архитектуре наружная, главная сторона здания, сооружения.
Фо'рум — площадь в Древнем Риме, где происходили народные собрания, а также устраивали ярмарки и вершили суд.
Фре'ска — живопись красками, разведѐнными на воде, которые наносились по сырой штукатурке.



Микеланджело Буонарроти.
Фрески Сикстинской капеллы. XVI в.

Фриз — средняя часть *антаблемента,* расположенная между *архитравом* и *карнизом,* а также украшающая стену декоративная полоса, часто *с рельефом.*
Фронто'н — треугольное поле под двухскатной крышей здания; часто служило местом размещения скульптурных композиций, украшающих древнегреческие храмы.
Ха'нива («глиняный круг») — древняя японская погребальная *керамика*; названа по методу изготовления: вылепленные вручную глиняные кольца накладывают одно на другое; период расцвета V—VI вв.
Хачка'ры — в Армении вертикально поставленные каменные плиты высотой до трѐх метров, покрытые орнаментальной резьбой с изображением креста в центре.
Хепре'ш — непарадный головной убор фараона; имел вид шлема синего цвета.
Хо'ры — верхняя (на втором ярусе) открытая галерея, балкон внутри церкви или зала; располагались с западной стороны либо с западной, южной и северной сторон; на хорах размещались певчие, музыканты, а также орган.
Хуа-ня'о («цветы-птицы») — жанр средневековой китайской живописи: свободная композиция из цветов, птиц, растений, плодов, насекомых, которые размещены на чистом фоне и сопровождаются каллиграфическими надписями.
«Цветы-птицы» — *см.* Хуа-ня'о.
Це'лла — внутреннее помещение античного храма, где находилась статуя божества; в Греции эту часть здания называли *наос.*
Центри'ческие сооруже'ния здания, восходящие к античным *мавзолеям;* представляли собой в плане квадрат, круг, восьмиугольник или равноконечный крест.
Цо'коль — нижняя, обычно несколько выступающая часть наружной стены архитектурного сооружения (например, здания, памятника), лежащая на фундаменте.
Ча'йтья — в Индии буддийский храм-молельня, часто пещерный.
Ча'нди — в средневековой Индонезии храм-святилище кубической формы с пирамидальной крышей.
Чарта'к — квадратное в плане четырѐхарочное здание с куполом в центре; входило в комплекс древнеиранского зороастрийского храма.
Чека'нка — рельефные изображения на тонких металлических листах.
Чернофигу'рная те'хника древнегреческий стиль росписи *керамики:* на красный фон наносили чѐрные

фигуры; контуры и внутренние линии фигур процарапывали иглой.
Чернь — ювелирная техника, с помощью которой на поверхность изделия, выполненного из золота или серебра, наносят сюжетное изображение, *орнамент* или надпись; черневым сплавом (серебро, медь, сера) заполняют предварительно гравированный либо вытравленный узор или изображение; затем изделие подвергают обжигу.
Чортэ'н — в архитектуре Тибета разновидность *ступы,* символ буддизма; монументальное сооружение из кирпича на мощном *цоколе,* сложенном из грубого камня; ставился рядом с буддийским храмом, иногда с каждой из четырех сторон света.
Шань-шу'й («горы-воды») — в китайской *живописи* жанр *пейзажа* с изображением гор, рек и водных потоков.
Шатѐр (шатровое покрытие) —завершение *центрических* сооружений (колоколен, башен, храмов, крылец, ворот) в виде четырѐхгранной пирамиды либо конуса; характерен для архитектуры XVI—XVII вв.
Ше'ду — в Ассирии фантастические крылатые быки с человеческими лицами.

Шикха'ра — в буддийской культовой архитектуре невысокая пирамидальная башня над апсидой храма.
Эллини'зм — античное искусство последней четверти IV—I вв. до н. э. в Греции, Восточном Средиземноморье, Передней Азии, на Среднем Востоке, в Северной Африке, Причерноморье, в котором тесно переплелись традиции местной и греческой культуры; возникло в результате образования эллинистических монархий и распространения в них эллинской культуры после завоевания Персидской державы Александром Македонским в последней четверти IV в. до н. э.
Эма'ль — техника, применяемая в ювелирном искусстве; прочное стекловидное покрытие, которое наносят
на поверхность металлического изделия и закрепляют обжигом.
Энка'устика — восковая *живопись*; выполняется горячим способом красками, смешанными с расплавленным воском.
Энта'зис — архитектурный приѐм: утолщение ствола *колонны;* как правило, располагается в сѐ средней части.
Эста'мп — отпечаток, оттиск с *гравюры.*
Эхи'н — часть *капители* дорической колонны в виде круглой в плане подушки с криволинейным краем; служит переходом от *колонны* к *абаку.*
Ямато-э' («японская живопись») — в *изобразительном искусстве* Японии с X—XI вв. самостоятельное направление, противопоставленное китайской *живописи;* воспроизводились сюжеты средневековых японских повестей, романов и дневников; выразительно сочетались силуэты, яркие цветовые пятна, вкрапления золотых и серебряных блѐсток.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН

Аббаси' Реза' (около 1575—1635) — иранский рисовальщик при дворе Сефевидов в Исфахане; утончѐнные, идиллические портреты юных принцев и выразительные штриховые портреты стариков 579
Алеви'з Фря'зин (конец XV — начало XVI в.) — итальянский архитектор, приглашѐнный из Италии Иваном III; в 1509 г. закончил постройку Архангельского собора в Московском Кремле 300
Альбе'рти Лео'н Батти'ста (1404— 1472) — итальянский архитектор, учѐный и теоретик искусства, представитель раннего Возрождения; палаццо Ручеллаи во Флоренции (1446— 1551 гг.), церковь Санта-Андреа в Мантуе (1472—1494 гг.) 415, 417
А'льтдорфер А'льбрехт (около 1480—1538) — немецкий живописец и график эпохи Возрождения, основатель новоевропейского пейзажа;
«Лесной пейзаж с битвой Святого Георгия» (1510 г.), «Святое семейство у колодца» (1510 г.), алтарь монастыря Святого Флориана (1509— 1518 гг.), «Дунайский пейзаж» (20-е гг. XVI в.), «Пейзаж с мостиком» (20-е гг. XVI в.), «Битва Александра Македонского с Дарием» (1529 г.) 553 — 556
Аменхоте'п Мла'дший (около XVI в. до н. э.) — древнеегипетский архитектор эпохи Нового царства; храм Ипет Рее в Луксоре (XVI в. до н. э.) 38
Ан Гѐн (XV в.) — корейский живописец; в своѐм творчестве следовал классическим образцам китайской живописи Сунского периода 647
Андо' Хироси'гэ (1797—1858)—японский график, мастер цветной ксилографии; в своих пейзажах представлял природу лиричной и одухотворѐнной; использовал европейские принципы передачи перспективы в живописи *664*
Антела'ми Бенеде'тто (около 1150 — около 1230) — итальянский скульптор и архитектор, представитель романского стиля; автор статуи пророков Давида и Иезекииля в соборе города Фиденца, баптистерия в Парме 244
Анфи'мий (V—VI вв.) — византийский зодчий из Тралл. В 532—537 гг. построил с Исидором из Милета храм Святой Софии в столице Византийской империи Константинополе; написал трактат о зажигательных зеркалах 182, 183
Аристо'кл (VI в. до н. э.) — древнегреческий скульптор; статуя «Аристион» 113

675

679

ПРИМЕЧАНИЕ.
Светлым прямым шрифтом обозначены номера страниц, содержащих информацию об архитекторах, скульпторах, художниках; *курсивом — номера страниц с иллюстрациями.*

СОДЕРЖАНИЕ

Дополнительные очерки

ПРИМЕЧАНИЯ:
а) курсивом в тексте книги выделены основные понятия и термины искусствознания;
б) годы жизни исторических деятелей, а также творцов произведений искусства даны без сокращения «гг.»: например, Понтормо (1494—1557);
в) годы правления и даты создания произведений искусства даны с сокращением «гг.»: например, император Лев VI (886—912 гг.).